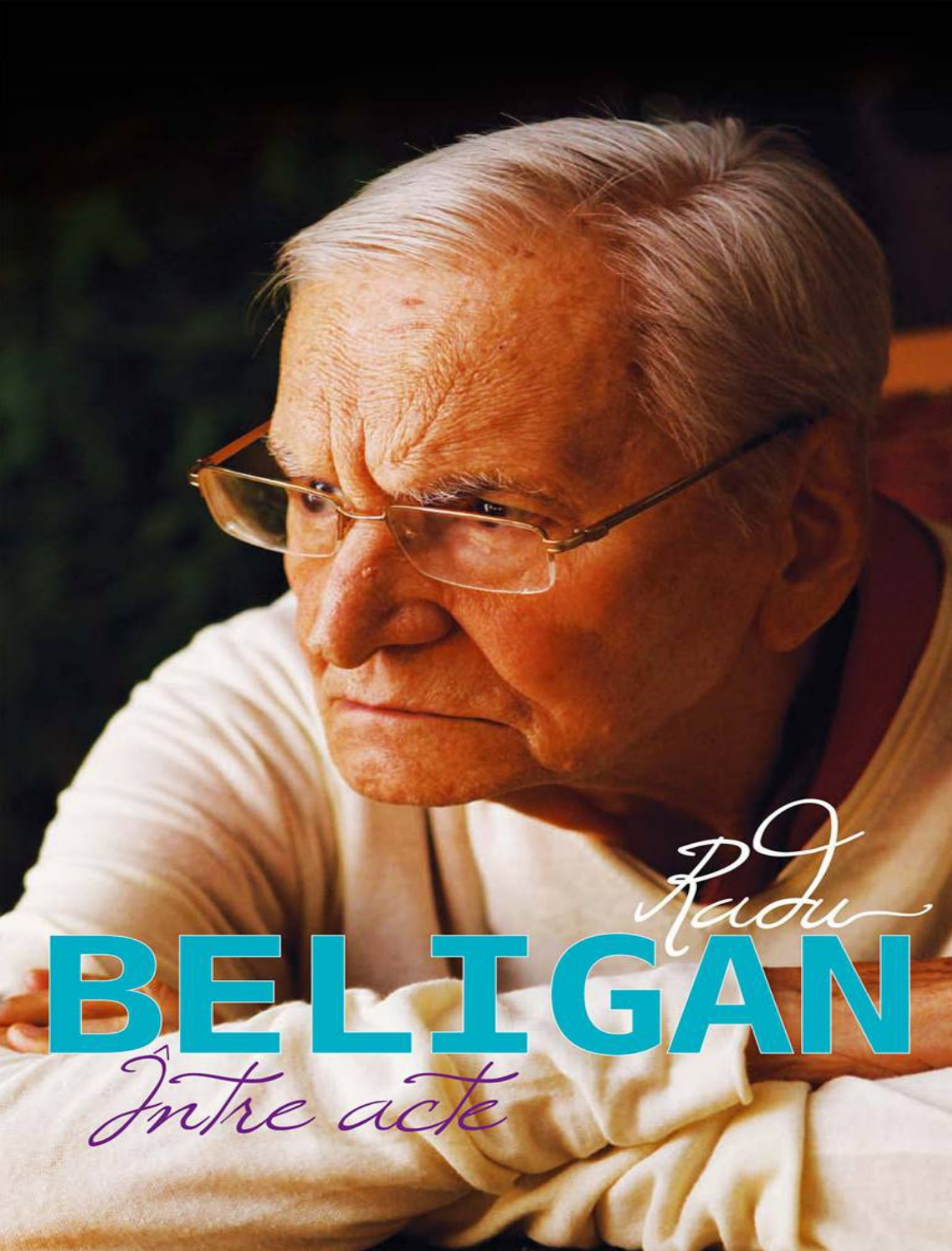

Radu
BELIGAN
Între acte

Radu Beligan

Între acte

ALLFA
2012

EDITURA ALLFA

Această carte în format digital intră sub incidenţa drepturilor de autor şi a fost creată exclusiv pentru a fi citită utilizând dispozitivul personal pe care a fost descărcată. Oricare alte metode de utilizare, dintre care fac parte împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială a textului, punerea acestuia la dispoziţia publicului, inclusiv prin intermediul Internetului sau a reţelelor de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme – altele decât cele pe care a fost descărcată – care permit recuperarea informaţiilor, revânzarea sau comercializarea sub orice formă a acestui text, precum şi alte fapte similare, săvârşite fără acordul scris al persoanei care deţine drepturile de autor, sunt o încălcare a legislaţiei referitoare la proprietatea intelectuală şi vor fi pedepsite penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

ÎNTRE ACTE
Radu Beligan

Copyright © 2012 Editura ALLFA

ISBN ePUB: 978-973-724-742-1
ISBN PDF: 978-973-724-726-1
ISBN Print: 978-973-724-699-8

Redactare: Martin Zick
Tehnoredactare: Liviu Stoica
Corectură : Elena Georgescu
Design copertă: Alexandru Novac

Editura ALLFA
Bd. Constructorilor nr. 20A, et. 3,
sector 6, cod 060512, Bucureşti
Tel.: 021 402 26 00
Fax: 021 402 26 10

Distribuţie:
021 402 26 30; 021 402 26 33

Comenzi:
comenzi@all.ro

www.all.ro

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată de elefant.ro

Copiilor mei

Desen de Cik Damadian

Prefaţă

Aceste însemnări sunt desprinse dintr-un blocnotes în care de ani de zile consemnez observaţii care răspund nevoii de proprie cunoaştere, de dialog cu mine însumi şi de aducere aminte. Câteva dintre filele lui au apărut în editorialele ziarelor, ori în *Caietele Teatrului Naţional*. Altele, cele mai multe, se tipăresc pentru întâia oară.

Ele nu şi-au propus niciodată să încadreze un eveniment artistic, un autor sau o operă într-un deviz teoretic, ori să fie exerciţiul unei ambiţii de critic care cercetează ordonat şi sistematic fenomenul teatral şi literar. Sunt simple şi modeste luări de act. Notaţiile despre viaţa culturii reprezintă cel mult încercarea de a menţine câteva semnificaţii, de a înţelege tendinţe şi idei incluse în anumite opere, de a descifra poziţii şi opoziţii, de a descoperi linii de comunicare şi sciziuni între diverse personalităţi ale timpului. Iar adeziunile sau disidenţele constituie în chipul cel mai strict semnalmentele experienţei şi identităţii mele, elemente de explicaţie şi confesiune prin care un practician al scenei se străduieşte să ia cunoştinţă de sine în geografia unui climat spiritual ce-l îndeamnă la o existenţă plurală şi-l conjugă cu numeroase solicitări comportând risipiri, satisfacţii, subordonări, împliniri şi, mai cu seamă, pseudo-împăcări cu ceea ce realizează el şi ceilalţi.

Am înregistrat în agenda întâmplării şi gânduri din sectoare felurite ale vieţii, fără să mă sustrag de sub dominaţia actualităţii, cu un condei adesea zorit şi sumar, şi care n-are altă scuză decât aceea de a fi pasionat de prezent. Privind lucrurile în goană şi din imediata lor apropiere, în pauza orară dintre o repetiţie, o şedinţă şi un spectacol, paginilor le lipsesc timpul şi distanţa necesară pentru ca faptele să-şi precizeze raporturile şi proporţiile exacte, iar punctele de vedere să câştige în argumente şi substanţă. Dacă ele prezintă vreun interes, acesta nu poate decurge decât din contactul direct şi neîntârziat cu imediatul, din înregistrarea unor preocupări şi circumstanţe, adunate învălmăşit sub presiunea curiozităţii, a instinctului – atât de caracteristice autorului – de a reţine efemerul, din iluzia de a transmite senzaţia de convieţuire reflexivă cu oameni de teatru,

şcoli şi curente artistice, dar şi pe cea de coexistenţă cu nimicurile despotice care fac tragicul şi comicul lumii scenei.

Acest blocnotes, refugiu şi sprijin într-o activitate dispersată, mai curând scut decât lance, conţine unele destăinuiri, dar e departe de a fi un jurnal intim. De altfel, ce poate rămâne intim într-o profesiune care – spre marele tău orgoliu, spre regretul tău – te transformă în obiect de curiozitate publică şi în subiect de conversaţie şi cancan în ceasurile de pustiu spiritual ori de cristalizare a nevoii de surpriză, de inedit, de mirare şi de oprobriu ce ritmează traiul nostru, al tuturor? Prea puţine aspecte dintr-o soartă de actor cu o norocoasă carieră scapă spiritului de investigaţie şi invenţie al spectatorilor, care uneori se pricep chiar mai bine decât el să dea garanţia autenticităţii născocirilor şi să transplanteze în ficţiune adevărurile cele mai sigure. Ceea ce e cu adevărat intim sau, în orice caz, expresiv se află în munca mea de interpret şi – rog să fiu scuzat pentru termen – de „animator“ al mişcării teatrale. Iată de ce n-am inclus în volum notaţiile privind familia şi prietenii apropiaţi. Sunt probleme strict personale, care e bine să fie ferite de un ochi străin. Dacă am vorbit uneori despre prieteni, a fost numai pentru a mă referi la opera lor. Între altele fie zis, am o solidă suspiciune pentru textele confidenţiale – vezi Doamne! –, dar destinate tiparului încă din timpul vieţii. Le suspectez de acea sinceritate a cabotinajului care e de natură să altereze autenticitatea, forţa probantă, valoarea mărturiei. „Sinceritatea cabotinajului“ nu-i o alăturare accidentală de cuvinte. Am învăţat că un om se tălmăceşte şi se proiectează pe sine şi în artificiu şi exagerare, despăturind ceva din înţelesul constitutiv al eului său tocmai în exagerările şi în efectele chemate în acelaşi timp să resoarbă şi să sporească amărăciunea unor frustrări, cheltuielile unor amăgiri, inflaţia unor bucurii şi excedentul unor trăiri. Te reprezinţi pe tine prin chiar aceste trucuri şi supape, rude tot atât de bune cu minciuna, cât şi cu adevărul. Dar eu am căutat un drum mai drept, care, dacă nu comunică de regulă cu tot ceea ce bănuiesc ori ştiu despre mine şi ceilalţi, nu-i în orice caz paralel şi independent de ceea ce simt, meditez şi trăiesc.

Ar fi prea uşor să pun rupturile de ton, trecerile subite de la melancolie la satisfacţie, tranziţiile bruşte de la monotonia sonoră şi dezinvoltă a scrisului publicistic la accentele pe care mi le smulg ciocnirile de-o clipă (fiindcă sunt dezavantajoase) cu mine însumi pe seama faptului că volumul se alcătuieşte din

fragmente şi selecţiuni. Nu-s nici consecinţa unei „regii“, nici urmarea unor încercări de „contrapunct“. Ele reflectă doar alternanţa unor chemări potrivnice în zile şi sarcini din care uneori biruie elanul, alteori tristeţea şi deseori manierismul unei formule de confort. Dar mai ales mecanica strangulatoare a cotidianului. Cu toate calapoadele şi invariabilităţile lui, cu toate tenacităţile sale cenuşii, cu toate păcălelile şi entuziasmele care dau fiecărei zile puterea să continue şi să reînceapă. Din aceeaşi perspectivă ar trebui privite avânturile şi căderile pentru care ele depun mărturie.

O prejudecată îi îndeamnă încă pe mulţi să socotească viaţa unui actor o permanentă întâlnire cu neprevăzutul, o precipitare de trăiri acute şi o întâlnire la tot pasul cu miraculosul şi exaltarea. Cartea de faţă e, fără voia ei expresă, o dezminţire. Ea sugerează mai cu seamă capitalul de trudă nevăzută, de semne de întrebare, de agresiuni, de monotonie tăcută, de planuri şi de eşecuri, de oscilaţii între o speranţă şi o dezamăgire, de stagnări şi de inerţii. Dar şi de proaspete investiţii de energie în balanţa de plăţi a unui destin care luptă să nu se transforme într-o prematură îmbătrânire şi încheiere de conturi.

În sfârşit, o ultimă precizare. Deşi însumează pagini disparate, multe file se aseamănă ca două picături de apă. Întocmai zilelor de luni, marţi, miercuri, care vin întruna şi pleacă întruna. Alte pagini nu au o zi a lor. N-am încercat să înlătur sau să atenuez impresia de repetiţie. La ce bun s-o tăinuiesc? Cred că adevărurile şi obsesiile ciclice sunt şi infirmităţile, şi eschivele, şi tăriile acestei maşinării expresive care-i viaţa unui om de teatru, şi dicţionarul unei epoci artistice turuind câteodată în vid, dar şi desprinzându-se din cercul în care s-a plasat, pentru a lua altitudine. Cu speranţa că zborul nu va fi deturnat.

Iubesc teatrul, care este arta de a povesti <u>propozitiile.</u>

Teatrul te învață să-l cunoști și să-l iubești pe celălalt.

Venise spre lumea artei puţin intimidat, dar hotărât să-şi facă drum. Nu era un naiv. Ştia că un actor trebuie să pândească întâmplarea care să-i dea rolul, regizorul care „să creadă în el“, cronicarul care să-l semnaleze. Tot aşa cum ştia că scriitorul se desăvârşeşte în colaborarea dintre talentul său şi timp, că soarta manuscrisului lui depinde de atenţia unui redactor, de bunăvoinţa unui şef de secţie, de capriciile unui director de editură, de „luminile criticii“. Presupunea că nu-i va fi lesne să se afirme nici în teatru, nici în literatură, şi că va avea de întâmpinat multe dificultăţi. Dar nu bănuia că va avea de luptat cu un front de adversităţi şi că, pe măsură ce va depăşi obstacolele, ostilitatea va creşte. Îşi închipuise, desigur, că o vocaţie suscită rivalităţi şi provoacă duşmănii. Păstra însă iluzia că, de vreme ce avusese succes pe scenă şi cronica dramatică îl menţionase elogios, de vreme ce cartea lui se tipărise şi fusese consemnată cu interes, lucrurile vor merge mai uşor. A înţeles iute că se înşelase. A înţeles rapid că alta era calea reuşitei. Nu avea niciun rost să încerce să intre pe poarta cea mare. Era infinit mai uşor de pătruns pe uşa de serviciu, adică să facă scandal, să revendice, aliindu-se cu unul dintre clanuri şi devenind „mardeiaşul de serviciu“.

A învăţat vertiginos alfabetul lucrurilor; producea teamă şi forţa preţuirea. Curând după aceea a devenit un „nume“ şi s-a integrat perfect în profesiune. Acum avea un grup care să-l susţină şi să-l apere, să-l impună. Numai că în acel cerc restrâns, în care întâlnea aceiaşi oameni, aceleaşi idei, aceleaşi obiceiuri şi aceleaşi manii, preocupat să câştige mai curând în lupta cu ceilalţi decât cu sine, puterea sa de creaţie a început să se stingă ca o flacără prost aprinsă, iar darurile lui, să se atrofieze. La bilanţurile de fine de an era, de regulă, citat, apărea la televiziune, i se editaseră cărţile; făcea filme. În secret, îl mâna însă o nemulţumire, căci pe sine însuşi nu se putea minţi: intrase în aristocraţia puterii, dar nu şi în cea a harului, câştigase autoritate, dar îşi pierduse talentul. Nu-l acuz şi nu-l condamn; pentru rechizitoriu contez pe ceilalţi, pentru pedeapsă – pe propriile lui ranchiune. Dar nu pot cu niciun chip să-i absolv pe cei care l-au împins pe această cale şi care i-au asigurat un eşec aurit.

În anii debutului meu, când un tânăr se ridica, îi auzeai adesea pe cei

„stăpâni pe situaţie“ vorbind astfel: „Ai observat că puştiul începe să se afirme? Atenţie!“ Sau: „Nu pricep ce mai aştepţi! Taie-i craca azi, că pe urmă…“ Ieri eram un adolescent cu multe candori. Azi cunosc culisele, manevrele, combinaţiile, micile comploturi şi marile interese, metodele de persuasiune ale curteanului şi tehnica loviturii de stat în lumea artei. Dar ieri, ca şi astăzi, mă întreb: de ce noi, care trăim din dorinţa de a ne exprima, de a comunica, de a ne dărui, suntem uneori incapabili să îl înţelegem pe aproapele nostru, artistul? De ce noi, care socotim, cu o sinceritate fără fisură, că-i loc pe acest larg pământ pentru toţi oamenii, refuzăm uneori puţină zare tocmai talentului? De ce? Ar deveni oare cerul mai mic?

MARŢI

Un coleg de liceu mă vizitează. Trecem în revistă amintiri. Îi ofer o invitaţie la spectacolul în care joc. E o piesă despre ziua de azi. După reprezentaţie mă felicită, dar recunosc iute dezamăgirea. În cele din urmă îmi mărturiseşte izvorul nemulţumirii sale. Nu se aştepta, firește, la un spectacol în care să fie vorba de împăraţi, prinţi sau proeminenţe ale istoriei. „Dar ştii“, îmi spune el, „lucruri din astea nu sunt o noutate, mă întâlnesc cu ele în fiecare zi.“ O clipă sunt înclinat să-i asimilez decepţia cu aceea încercată de portăreasa lui Cocteau, pentru care teatrul însemna nenorocirile de excepţie ale unei regine. Pe urmă însă îmi dau seama că insatisfacţia lui e motivată. A venit să asiste la o luptă şi a vizitat un câmp de bătălie după victorie. Piesa nu i-a relevat altceva decât ceea ce citea în ziare. Poate chiar mai puţin.

MIERCURI

Dintre toţi cei pe care critica i-a reunit sub numele de „tineri furioşi“, preferinţa mea se îndreaptă spre Harold Pinter. Mi se pare a fi cel mai interesant dintre dramaturgii acestei generaţii. Pinter e un artist al subînţelesului şi al echivocului. Impresia mi-e confirmată de noua sa piesă, *Aniversarea*.

Când cortina se ridică, asistăm la conversaţia de fiecare zi, banală şi uzată până la os, dar pe cât de maceratoare, pe atât de nutritivă, dintre Meg (o

femeie în vârstă, care ţine o pensiune) şi Stanley, unicul locatar al casei mizere situate undeva pe malul mării. Cuvintele lor nu spun nimic. Sau nimic altceva decât prostii, stupidităţi alcătuind monotonia hilară şi totuşi reconfortantă a cotidianului. Meg pare numai bunăvoinţă, tandreţe şi înţelegere, dar pricep că suportul dăruirii ei tăinuieşte egoisme, pofte, ambiţii. De care poate nici nu-şi dă seama. Stanley se comportă ca un fel de copil bătrân, fără o voinţă şi un ţel de natură să-l articuleze, povestind tot soiul de istorii în care-şi caută un profil şi un centru de greutate. Şi iată că răsar doi noi chiriaşi: unul solid şi palavragiu, celălalt – mic şi opac. Sunt ucigaşi, sunt prietenii şi complicii lui Stanley, sunt evadaţii unei închisori sau ai unui azil de nebuni? Piesa nu ne va răspunde la o atare întrebare. Sunt, în orice caz, forţe ale maleficului. Sub presiunea, somaţiile şi ameninţările lor, Stanley e cât pe ce să mărturisească răul care se află în el. Şi totuşi, n-o va face răspicat. Dar noi l-am descifrat.

Şi dialogul continuă, împleticindu-se în teamă, căzând într-un ridicol alarmat şi alarmant, provocând un râs fără noimă, care ne trimite la o realitate care derutează şi terorizează. Se citeşte limpede panica anumitor fiinţe în faţa lor şi în faţa unei lumi în care n-au mai rămas neştirbite şi întregi niciun fel de valori şi care nu e o ocupaţie cu milioane de inocenţi. Un univers devastat de crime şi nelinişti, speriat şi grevat de tot ceea ce n-ar fi trebuit să se întâmple. Scrisul lui Pinter e o artă ingenioasă care pictează dedesubturile gândului şi vorbeşte ochilor, între plâns şi râs, despre pâinea pierdută a liniştii, a siguranţei. Şi despre ereditatea deficitară, istovită, a unui timp pecetluit de amintirea războiului, a lagărelor de concentrare şi de perspectivele unei confruntări nucleare la nivelul planetei şi individului.

SÂMBĂTĂ

Leonce şi Lena, spectacolul lui Ciulei, m-a încântat.

Încă o dată se reliefează personalitatea unui om de teatru dăruit cu mari şi multe însuşiri. Atât de diverse sunt harurile lui, încât ele se concurează în înfăptuiri care nu-s poate mereu echilibrate şi armonioase, dar sunt totdeauna îndrăzneţe şi originale. O inteligenţă artistică guvernată de demonul semnificaţiilor şi de insomnia imaginilor expresive retranscrie piesa lui Büchner

cu o vigoare fără măsură comună. Vigoarea unui tablou în care ideile au o plasticitate de neuitat.

În *Leonce şi Lena* ne aflăm într-o lume de mici state în care fiecare căpetenie e un tiran absolut, înconjurat de paraziţi (dominând peste milioane de inşi extorcaţi de puterea lor de muncă, îndepărtaţi de la orice formă de viaţă a cugetului), ne aflăm într-un univers de crime şi de trufii degringolând în arbitrar, ticăloşie şi disoluţie şi în care (pe spinarea celor abrutizaţi moral şi material) puternicii zilei iau în discuţie – abstract şi van – structura, substanţa şi compoziţia metafizică a omului. Această lume e văzută în toate nimicniciile şi doliurile ei. Despoţi şi marionete, mânuiţi de un mecanism pe care-şi închipuie că-l controlează – dar ai căror bufoni sunt în realitate –, sunt dispuşi după legile unei geometrii a dictatului şi obedienţei care depersonalizează şi nivelează existenţa, reducând-o la aparenţe şi la zadarnica ei teatralitate. Am scris că în spectacolul lui Ciulei lumea e văzută, fiindcă prin *privire* înţelegem grotescul şi abjecţia fundamentelor ei. Ochiul sarcastic al regizorului se fereşte însă să evidenţieze numai consecinţele nefaste ale autorităţii arbitrare în alianţă cu stupiditatea feroce; el reţine, chiar dacă batjocoritor, şi melancoliile invincibile ale conştiinţei, dezaxările şi revoltele ei instinctive şi de atâtea ori dinainte pierdute.

DUMINICĂ

La finele secolului al XIX-lea, în intimitatea multor inteligenţe se insinuase o concepţie idilică asupra ştiinţei. Expoziţia Universală, deschisă în 1900 la Paris, celebra binefacerile practice rezultând din cuceririle tehnicii, şi cei ce priveau înainte prin perspectiva ei aveau în primul rând imaginea unei umanităţi transfigurate de o fericire facilă. Exponatele acreditau doar faptul că universul avea să devină în curând mult mai frumos şi viaţa omului mult mai uşoară, iar această idee se logodea perfect cu gândirea unei societăţi ale cărei valori pierduseră vertiginos din altitudine, ale cărei posibilităţi de imaginaţie se sclerozaseră şi care vedea lumea prin ochelarii comodităţii intelectuale şi materiale.

Fără îndoială, ştiinţa poartă cu sine şi confortul. Dar realitatea e că

electricitatea nu înseamnă numai lumina la domiciliu, telefonul – posibilitatea de a conversa cu alte continente –, avionul, un mijloc de a călători mai iute. Toate aceste achiziţii ale minţii au răsturnat însuşi felul nostru de a gândi, iar mai târziu noi descoperiri au revoluţionat şi revoluţionează încă mai profund viziunea universului, provocând mutaţii decisive în modul de a-l percepe.

E un adevăr pe care-l repetăm adesea, însă fără a reflecta totdeauna îndeajuns asupra lui. Nu spun că în lumea fisiunii atomului, în cea a ultrasunetelor şi a călătoriilor în galaxie uităm că trăim, ci numai că nu medităm suficient la faptul că alte raporturi – noi, neaşteptate, uimitoare – se instaurează între om şi univers. A le înţelege exact şi a le prevedea consecinţele nu e numai obligaţia altora, ci şi a noastră, a artiştilor, care ştim, de pildă, că în pictură concepţia Renaşterii florentine asupra spaţiului diferă de cea a vechiului Egipt, ca urmare directă a îmbogăţirii cunoaşterii. Dacă din această frază se va pricepe că mă dau în vânt după cei ce, crezând că ţin pasul cu vremea, au introdus în arta plastică neonul şi au substituit marmurei materiale sintetice, ori pentru a întruchipa sciziunile epocii au „creat“ pânze albe tăiate la mijloc, înseamnă că nu m-am exprimat desluşit. Am vrut doar să spun că trebuie să chibzuim la împrejurarea că dinamica realului are urmări hotărâtoare şi în planul gândirii artistice. Bineînţeles, nu există o corespondenţă absolută între ştiinţă şi artă (care studiază această realitate, mereu aceeaşi şi mereu alta, numită „om“). Dar a nu ţine seama de ceea ce putem afla despre noi înşine prin fereastra navei spaţiale ori descifrând umbra fiinţei înscrise pe una dintre ruinele Hiroşimei, a omite cât sunt de complexe, de numeroase datele acestei epoci, încât trebuie să ne folosim de maşini electronice, a ignora cauzele şi efectele progresului ştiinţific în istorie şi în viaţa socială, pe scurt, a conserva intacte, în roman sau în teatru, formele de reprezentare a existenţei după ce conţinutul ei s-a schimbat mi se pare o atitudine anacronică. Iar în artă, ca şi în ştiinţă, anacronismul sfârşeşte prin a fi pedepsit.

Majoritatea zdrobitoare a oamenilor nu au parte de marile recompense – Premiul Nobel, Premiul Oscar, medalia Olimpică de aur etc. –, dar micile plăceri ale vieţii sunt la îndemâna tuturor. O bătaie prietenească pe umăr, un sărut pe obraz, prinderea unui crap de două kilograme, o lună plină, un loc liber ca să-ţi parchezi maşina, un foc care arde în vatră, o masă bună, un apus de soare magnific…

Nu vă încăpăţânaţi să cuceriţi marile premii. Mulţumiţi-vă cu bucuriile mărunte. Ele există pentru fiecare dintre noi. Din plin.

Comedia cere o rigoare cumplită.
Totul este milimetrizat.
Trebuie să fii muzician și matematician.

MARŢI

Dimineaţa mi-am petrecut-o supraveghind repetiţiile, iar toată după-amiaza am citit piese pentru stagiunea următoare. Bilanţul nu e prea încurajator. Două manuscrise sunt o imitaţie după ceea ce se face astăzi în Occident, iar al treilea text e o comedie minoră. Mediocritatea pieselor sărea în ochi de la primele pagini. Totuşi, m-am încăpăţânat să duc la capăt lectura. Nu-i admirabil să se scrie teatru din adunături, reproduceri şi resturi. Adevărul e că nicăieri în lume, după izbânzile lui Sartre, Camus, Miller, Ionescu, Beckett, Williams, Albee, Dürrenmatt, n-au mai apărut valori.

MIERCURI

Citesc ultimele romane ale lui Norman Mailer: *Pentru ce suntem în Vietnam* şi *Un vis american*. Imagini în care se etalează brutalitatea, cruzimea şi crima. Imagini fără concesii acordate sensibilităţii noastre şi fără niciun fel de reţineri. Sunt cărţi în care se exprimă o feroce voinţă de adevăr. Evident, nu-i pentru întâia oară când proza americană expune furia de a trăi şi de a simţi viaţa prin nevoia de a subjuga şi de a ucide, examinând resorturile acestei respingătoare fascinaţii. Dar de data asta nu mai e vorba de fiinţe aflate la marginea societăţii, ci de persoane respectabile, din cele mai selecte cercuri, uneori inteligenţe şi culturi. O să-mi spuneţi că Sade a fost marchiz şi o să vă răspund că Norman Mailer pune în discuţie nu o individualitate, ci o anumită mentalitate caracterizată prin escalada agresivităţii şi care se întreţine prin teama, pasivitatea şi, uneori, surda complicitate a victimelor.

În romanele lui Norman Mailer ne aflăm într-o lume sfâşiată de nenumărate confruntări făţişe ori subterane şi dezlănţuiri rudimentare, dar traducând complexe şi tenebroase procese intime. A căror esenţă e dereglarea seismografelor interioare şi vraiştea care a risipit punctele de reper ale societăţi. Dar, în mod paradoxal, şi frica. Frica în faţa soluţiilor extreme, care par un răspuns, rămânând doar o fugă de răspuns. Norman Mailer prezintă sarcastic şi cu o nemiloasă duritate acest angrenaj al violenţei şi al spaimei, pe care l-a cercetat, de altfel, într-o oarecare măsură şi în primul său roman – *Cei goi şi cei*

morţi –, în care se arată preocupat de amprenta pe care o lasă într-o psihologie de om vecinătatea de zi cu zi cu atrocităţile războiului. Noile sale cărţi descriu reversul visului întreţinut de mentalitatea conformistă, cercetând forţele malefice ascunse în noaptea experienţei diurne.

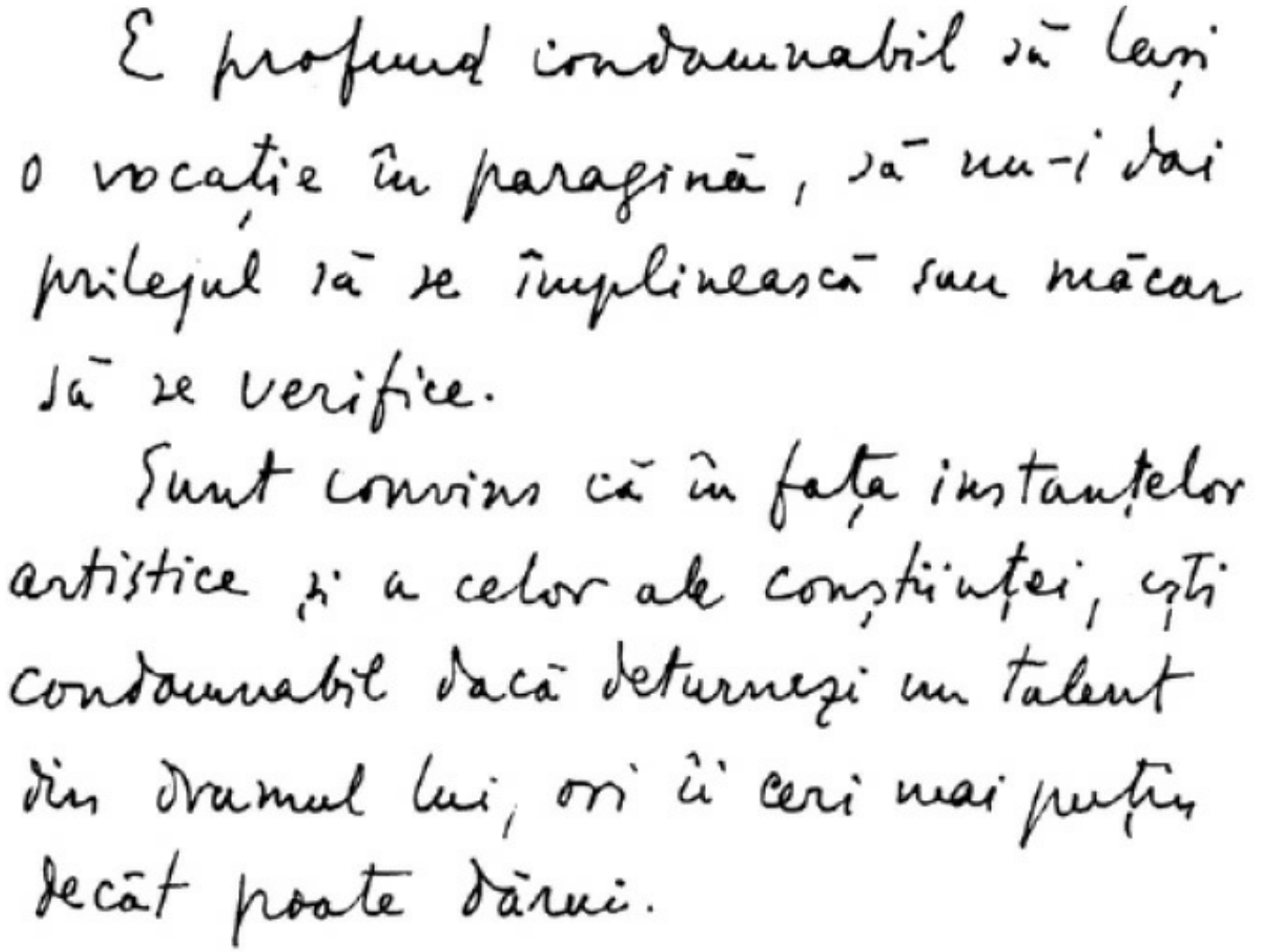
VINERI

Există opere care deşteaptă în rândurile unor oameni de artă, încă înainte de apariţia lor, un val de entuziasm, şi pe care scriitori, regizori sau critici se grăbesc să le aplaude susţinându-le şi promovându-le cu o nobilă pasiune. Şi există alte spectacole, volume, expoziţii întâmpinate cu o tăcere compactă, ori respinse cu un expedient de politeţe când nu sunt de-a dreptul ţinta unor atacuri succesive. Sunt reacţiile vii, pătimaşe ale conştiinţei estetice, şi vă întrebaţi, desigur, de ce m-a cuprins dintr-odată dorul de a rosti cele mai brutale banalităţi. Dacă o să vă răspund că mie unuia adeseori această unanimitate de cuget şi simţire a unei tabere mi se pare din cale-afară de suspectă, dacă o să vă mărturisesc că mă intrigă siguranţa cu care sunt identificate personalităţile şi legitimate imposturile, ca şi promptitudinea diagnosticului critic, o să surâdeţi. Dumneavoastră nu mai sunteţi de mult atât de candizi. Dumneavoastră ştiţi că în receptarea artei acţionează o comuniune de opinii, expresie a aceloraşi atitudini în faţa existenţei, a aceloraşi aspiraţii şi gusturi artistice. Dumneavoastră aţi aflat de mult că judecata criticii a fost dintotdeauna dependentă de o seamă de circumstanţe de care nu poate fi în niciun chip despărţită şi că e cum nu se poate mai firesc ca în artă să se constituie fronturi, acţionând solidar în numele programului lor distinct.

Şi totuşi, eu am ingenuitatea să privesc cu o maximă reticenţă aceste tot mai frecvente opţiuni colective. Nu cumva persistenţa în elogiile adresate unui scriitor sau artist de-a lungul câtorva ani într-o gazetă şi întunericul care coboară subit asupra altora în paginile aceleiaşi ascultă de alte motive decât valoarea lor reală şi preferinţele? Nu cumva campaniile pentru promovarea unor personalităţi şi negarea altora sunt determinate de un impuls şi de o patimă extra-estetică? Nu cumva anumite ofensive concertate (vezi numărul de articole în jurul unei creaţii ori încăpăţânarea unor atacuri şi hărţuirea cu tot felul de note

ale inamicilor) şi eclipsa în care intră scrieri şi reprezentaţii ascund o sete de putere, de autoritate, de dominaţie? Nu cumva predicatul unor preţuiri şi repudieri este interesul foarte precis al unor grupuri puternic constituite şi acţionând sistematic?

Mi se pare că zâmbiţi din nou: cum, oare încă n-am aflat că în mecanismul intim care declanşează creaţia intră nevoia recunoaşterii unei supremaţii, că orgoliul etc…? Vă asigur că atâta luciditate păstrez. Numai că precumpănesc, câteodată, izbitor de mult asemenea substraturi. Numai că instinctele despotice ale unora dintre oamenii de artă şi literatură care dirijează cursul acţiunilor la bursa valorilor, prin însuşi faptul că răspund de un teatru, de o revistă, de o editură, au devenit peste măsură de aprige, iar cei ce refuză să se înregimenteze într-o „tabără“ sau alta riscă să fie victimele unor răzbunări. Numai că jocul intelectual e ameninţat cu măsluirea, că e tot mai puţin loc pentru cei ce refuză să aparţină unui grup şi-şi iubesc condiţia de „civili“. Pentru aceşti „civili“ pledez. Şi nu sunt unicul care o face. Şi nu sunt singurul care aşază infinit mai prejos trofeele ce se pot smulge într-o bătălie pseudo-artistică decât pe cele ce se pot cuceri faţă în faţă cu tine, la masa de lucru sau pe scenă. Alături de mine se află, desigur, atâţia alţii pentru care arta e un mod de *a fi*, nu de *a avea*.


E profund condamnabil să laşi o vocaţie în paragină, să nu-i dai prilejul să se împlinească sau măcar să se verifice.

Sunt convins că în faţa instanţelor artistice şi a celor ale conştiinţei, eşti condamnabil dacă deturnezi un talent din drumul lui, ori îi ceri mai puţin decât poate dărui.

În Occident, o seamă de trupe marginale contestă vechiul teatru acuzându-l de a fi vetust şi îndatorat până peste cap tradiţionalismului. Un tineret rebel neagă teatrul pe care l-a moştenit, întrucât el ar reprezenta paznicul unui sistem social injust. Inamicul principal al acestor trupe îl constituie acele catedrale ale culturii care-şi au credincioşii lor, chiar atunci când se reprezintă piese revoluţionare. De pe urma furiei lor răsar o seamă de spectacole înfăţişate în stradă, în hangare, în uzine, în cazărmi, având ca obiectiv „să teatralizeze cotidianul“, ceea ce, tradus în termeni exacţi, înseamnă dislocarea vechilor prejudecăţi privind reprezentaţia, dinamitarea tuturor barierelor dintre scenă şi public. Plecate în căutarea arhetipurilor pierdute ori în explorarea altor posibilităţi de expresie, multe din „ansamblurile răzvrătirii“ nu se mai întorc. Dar această căutare duce şi la o seamă de descoperiri. Unele, substanţiale. Ori de câte ori am ocazia să le întâlnesc, le consemnez cu toată receptivitatea şi admiraţia mea. Dar nu se poate să nu observ că narcisismul şi intoleranţa caracterizează o serie de reprezentaţii care nu se recomandă prin altă noutate decât prin aceea de a agresa la modul direct spectatorul ori de a invita publicul pe scenă şi de a-l soma să joace alături de actori. De aceea mi-e cu neputinţă să nu reflectez la aspectele copilăroase, rudimentare ale acestei ofensive. În primul rând, dorinţa de a obţine totul şi dintr-odată, dar fără un proiect coerent. În al doilea rând, pretenţia de a întrupa frumosul absolut contra urâtului absolut. Şi, în fine, valoarea propriu-zisă a spectacolelor. Nu doar o dată mediocre, fiindcă suferă de un maniheism estetic întors pe dos. Aceşti înnoitori ai artei primesc uneori cele mai dureroase lovituri chiar prin intermediul propriilor opere.

Vreau să fiu limpede, nu sunt nici dintre cei care cred într-un trecut mai bun, nici împotriva celor ce speră într-un viitor mai bun. Mă limitez să judec creaţiile prezentului. Să constat pauperitatea producţiei dramatice de astăzi. Să remarc că mulţi dintre cei ce se aşază la antipodul a ceea ce a fost sunt nevoiţi să recurgă, în atitudinea lor polemică, la Oedip şi la Hamlet. Aşadar, ca să ştie unde şi cine sunt, contestatarii trebuie să-i consulte pe Sofocle şi pe Shakespeare. Ceea ce nu-mi insuflă un sentiment de melancolie, dar mă consolează. Şi-mi dă încredere în continuitatea solidară a culturii, în stabilitatea

unor puncte cardinale.

VINERI

Am invitat pentru zilele următoare poeţi şi prozatori, cu intenţia de a-i atrage spre teatru. Sunt multe, foarte multe talente în lirica şi în romanul românesc. Poate câştigăm unul dintre ele şi pentru dramaturgie.

SÂMBĂTĂ

„O literatură diferă de alta mai puţin prin text şi mai mult prin felul în care se citeşte“, spune Jorge Luis Borges, şi s-ar putea continua că o mişcare teatrală diferă de alta mai puţin prin repertoriu şi mai mult prin felul în care se interpretează. Dar dacă stilul unui teatru se formează în cadrul unei culturi tradiţionale, stilul teatrului românesc se formează odată cu constituirea culturii naţionale, a unei conştiinţe de cultură naţională, scena fiind una dintre componentele de bază în procesul de afirmare a acestei culturi.

Există o direcţie a teatrului politic în dramaturgia românească iniţiată odată cu începuturile ei, după cum există tradiţia unei arte scenice mobilizatoare, manifest al primelor spectacole în limba română, tradiţia unei modalităţi interpretative directe, de largă accesibilitate în rândurile unui public care temperamental răspunde acestui stil comunicativ, acut cu deosebire în sublinierea sensurilor esenţiale. În repertoriul teatrului românesc au intrat până la această dată cele mai reprezentative opere ale literaturii dramatice universale, clasice şi moderne, până la şefii de şcoală ai ultimei avangarde. Iar dacă reprezentarea unor spectacole de Shakespeare, Brecht sau Ionescu s-a bucurat de aprecierea criticii internaţionale este pentru că, dincolo de marca distinctivă a talentului unor personalităţi creatoare, spectacolul românesc păstrează amprenta unui stil, însemnele originale ale unei estetici teatrale înrădăcinate adânc în solul acestei culturi. Şcoala noastră de interpretare s-a definit şi se defineşte în exerciţiul de înţelegere şi expresie scenică a dramaturgiei naţionale, a acelor înalte şi specifice tensiuni dramatice care îi străbat evoluţia de la întemeiere până la actualitate.

MARŢI

Câteva promisiuni vagi. E tot ce-am obţinut de pe urma discuţiilor cu cei patru scriitori. „Ştiţi“, mi-a spus unul dintre ei, „prefer un eşec faţă de patru mii de cititori necunoscuţi şi risipiţi, decât unul faţă de şase sute de spectatori adunaţi laolaltă şi care se manifestă sonor.“

Dezavantajele unei arte „vizuale“? Oricum, o elegantă formulă de refuz.

MIERCURI

Spectacolul nu este doar expresia unei echipe de creatori, ci şi a publicului. În puterea lui se află nu numai succesul ori insuccesul, ci însăşi geneza faptului teatral. Arta fiecăruia dintre autorii spectacolului (dramaturg, interpret, regizor, scenograf) poate corecta în timp verdictul publicului, poate câştiga alte bătălii în această confruntare. Însă produsul lor comun – spectacolul – nu are sorţi să se nască viabil şi să-şi trăiască fie şi o existenţă efemeră fără interesul sau măcar prezenţa câtorva sute de oameni.

Pe de altă parte, meritele sau prestigiul unuia singur dintre creatorii spectacolului nu sunt suficiente pentru a garanta fiinţa operei teatrale. Un text celebru, un mare interpret, un strălucit regizor sunt, fiecare în parte, neputincioşi să gireze un spectacol de largă audienţă. Reuşita şi rezonanţa unui spectacol se întemeiază pe întâlnirea fericită a tuturor elementelor care-l compun.

Dacă mi-am reamintit aceste străvechi axiome e pentru că uităm prea des caracterul *colectiv* al fenomenului teatral. Un fenomen care are drept premisă şi totodată rezultat *solidaritatea*.

JOI

În cadrul acestui colectiv londonez s-a discutat îndelung despre spectacolul *US* al lui Peter Brook. Un spectacol militant, de o incontestabilă forţă a ideilor şi expresiei. Prima parte a reprezentaţiei înfăţişează ororile războiului, cea de a doua – dorinţele şi neputinţele de a-i pune cât mai iute capăt. Scenele evocând violenţa şi atrocitatea bătăliilor sunt urmate de scenele în

care meditaţia se ciocneşte cu punctele de vedere atât de confuze privind viitorul, cu spaima întunericului care coboară şi a disperării iscate de situaţia fără ieşire. Sau care pare fără ieşire.

În această creaţie, ca şi în *Regele Lear*, Peter Brook se afirmă ca un artist care adoptă, neagă şi conciliază o seamă din instrumentele vechi şi noi ale regiei, realizând un proces de întâlnire şi de concordanţă cu o linie superioară de gândire. Există un punct de foc în cele mai bune dintre realizările sale: discrepanţa dintre realitate şi iluzie, dintre cotidian şi mit, dintre morala verbală şi cea a actelor, dintre atitudinea afişată şi autenticitatea secretă. O uluitoare simplitate de mijloace caracterizează reprezentaţii în care niciodată accentul nu se pune pe decor. Decorul e folosit mai puţin ca să apropie spectatorul de dramă şi mai mult pentru a se constitui într-un spaţiu de distanţare poetică şi reflexivă. Momentele plastice, de o reală frumuseţe, le asigură actorii, şi nu – propriu-zis – scenografia! O amplă orgă de idei luminează spectacolele lui Peter Brook, spectacole vizitate adesea de duhul inspiraţiei. Tot atât de fericit e şi refuzul „contemporaneizărilor“ prin costum sau ambianţă, punctele de vedere asupra prezentului menţinându-se la plafonul înalt al ideilor.

Printre atâţia regizori încrâncenaţi să se distingă, Brook reuşeşte să se impună parcă fără strădanie. Universul său artistic se află la o depărtare de mulţi ani-lumină de bizareriile şi sfidările vane ale colegilor săi de aspiraţii, vârstă şi mediu.

Nu pot uita şocul şi revelaţia pe care le-am avut când regretatul Anton Dumitriu mi-a vorbit pentru întâia oară de muntele Kagaion.

Kagaionul este un centru geometric al lumii hiperboree.

Dacă din vârful lui se duc raze ce se sprijină tangent la toate formele de relief dimprejur, atunci vârfurile lor vor înţepa planul terestru după un contur care este o hartă.

Această hartă este tocmai harta României Mari, aceasta este adevărata şi de puţini ştiuta TERRA MIRABILIS.

Un pământ binecuvântat de Dumnezeu.

LUNI

Un dramaturg îmi trimite ultima sa operă, însoţind-o de o recomandare: „Doresc un răspuns limpede şi ferm; în formularea lui, vă rog să ţineţi seama că nu sunt dispus să colaborez cu teatrul în «îmbunătăţirea» piesei.“

Înţeleg că un autor e deplin îndreptăţit să refuze orice sugestii, mai cu seamă dacă îşi întemeiază această severitate, această intransigenţă pe amintirea unor colaborări nefericite. Totuşi, avertismentul mă stinghereşte şi mă alarmează. Dacă îl tălmăcesc corect, el înseamnă: „Spiritele critice sunt rugate a se abţine; dacă ele au îndoieli, întrebări, reticenţe, să nu conteze pe disponibilitatea mea de a le auzi şi a le răspunde.“

Nu cred că există texte sacre, care să interzică reflecţia, dubiul, ezitarea, iar adeziunile coincid cu suprimarea oricărei reticenţe sau interogaţii. Suspectez inflexibilitatea acestui dramaturg de a fi, la rândul ei, simptomul unui dogmatism spiritual foarte dăunător creaţiei. Oare experienţa unor obedienţe neinspirate, a unor remanieri convertite în remuşcare, a unor acomodări ce au exasperat orgoliul justifică refuzul de a asculta, înţelege, replica, desăvârşi?

MIERCURI

Astronomii americani au verificat experimental o ipoteză pasionantă: în anumite condiţii, stelele prinse în capcana propriei gravitaţii se înfundă în vidul spaţial şi dispar întocmai navelor pe care le înghite, fără urmă, marea. Demonstraţia a trezit împotriviri. Sunt un profan şi nu ştiu mare lucru despre destinul astrelor. Am aflat doar că ele strălucesc şi evoluează prin acţiunea a două forţe opuse. Pe de o parte, graţie acţiunii nucleare al cărei sediu sunt, dar care le împinge permanent spre posibilitatea unei explozii, şi pe de altă parte, prin cea a gravitaţiei ce tinde – dimpotrivă – să reunească şi să concentreze substanţa lor. Când armonia se dereglează, iar reacţiile termonucleare îşi pierd intensitatea, materia se „năruie“ sub propria ei povară.

Judecând după soarta artistului, sunt înclinat să dau crezare astronomilor.

Un actor francez, întrebat asupra naturii comicului lui Bourvil, emite o ipoteză demnă de tot interesul. „Succesul lui Bourvil“, spune Francis Blanche, „izvorăşte din faptul că el ştia să dea publicului impresia că el – publicul – e mult mai inteligent, mai descurcăreţ, mai abil. A fost acceptat şi îndrăgit pentru «inferioritatea» lui.“

L-am văzut pentru întâia oară pe Liviu Rebreanu în 1942, în biroul lui de la Teatrul Naţional. Neobosit căutător de talente proaspete, maestrul auzise de un tânăr actor care se remarcase pe scenele particulare şi îl invitase să-l cunoască.

Intrând în cabinetul său, picioarele mi s-au tăiat de emoţie. Un bărbat înalt, viguros, cu părul argintiu şi o meşă rebelă pe frunte, cu un profil de efigie romană, s-a ridicat imediat de pe scaun cu o surprinzătore agilitate, mi-a întins mâna şi apoi s-a aşezat cu nonşalanţă pe marginea biroului. Întrevederea a fost scurtă. Multe personalităţi literar-artistice aşteptau în anticameră. Eram fascinat de ochii lui de un albastru glacial, care m-au învăluit însă cu bunăvoinţă.

Intrarea mea în Teatrul Naţional avea să se producă mai târziu. Oricum, în acele momente, nicio Casandră n-ar fi putut prezice că peste douăzeci şi şapte de ani destinul avea să mă aşeze pe scaunul acela.

Legăturile lui Liviu Rebreanu cu teatrul au fost timpurii şi multiple. Într-o confesiune făcută unui gazetar al epocii, el mărturisea că teatrul a fost şi a rămas marea lui pasiune. „Am scris teatru încă de la optsprezece ani. Aproape c-am epuizat toate temele. Am scris imens.“

Într-adevăr, începând din clasa a VIII-a de liceu a aşternut pe hârtie peste o sută de piese, care n-au fost niciodată publicate şi ale căror manuscrise s-au pierdut.

Încă în 1911, Emil Gârleanu îl numeşte secretar literar al Teatrului Naţional din Craiova.

De-a lungul anilor a fost apoi, rând pe rând, autor dramatic, traducător (în arhiva Teatrului Naţional din Bucureşti se păstrează cu evlavie manuscrisul unei traduceri, cu o caligrafie uimitoare), cronicar teatral, membru al Comitetului de lectură al Teatrului Naţional şi – în două rânduri – director al Teatrului Naţional din Bucureşti şi director general al teatrelor.

Dacă romanele sunt cea mai înaltă formă de relief a operei lui Liviu Rebreanu, teatrul constituie în viaţa lui o preocupare statornică şi care i-a absorbit o bună parte a zilelor. Interesul pentru scenă e adeverit astăzi, în primul rând, de piesele lui: *Cadrilul, Plicul, Apostolii*. Ele întregesc geniul unui scriitor care a ştiut, în oricare din paginile sale, să treacă dincolo de pragul convenit al adevărurilor şi să deschidă o perspectivă revelatoare asupra

împrejurărilor care trec şi a oamenilor care rămân.

Sunt comedii în buna tradiţie a literaturii noastre, sunt comedii care înfruntă timpul – cum o dovedesc succesele reluărilor recente –, deşi autorul lor le considera distracţii ale spiritului, divertismente scrise într-o lună de recreaţie, între două romane grele. Dar nu numai creaţia dramaturgului reprezintă o mărturie a atracţiei pentru teatru, ci şi activitatea sa de cronicar dramatic. Numeroase articole şi foiletoane, care definesc un spirit iubitor de claritate şi măsură, un condei de sensibilitate supravegheată şi de inteligenţă riguroasă, atestă că scriitorul a urmărit piesele şi spectacolele timpului, socotindu-le expresivul lor vocabular.

„Când am ajuns la concepţia integrală a ideii de artă“, notează Rebreanu „am devenit foarte pretenţios. Mi-aduc aminte, făceam cronica teatrală imediat după ce venisem din Ardeal, şi ştiam pe dinafară *Scrisoarea pierdută*. Dacă la vreo reprezentaţie vreun actor sărea un cuvânt sau îl înlocuia cu altul, nu-l iertam. A doua zi, scriam despre asta o coloană la gazetă. Nu-l puteam ierta: opera de artă este definitivă şi orice vorbă, orice virgulă are sensul ei.“

Când mă gândesc că astăzi regizori şi actori masacrează cu dezinvoltură textele lui Caragiale şi sunt nu numai iertaţi, dar şi lăudaţi de criticii contemporani, mă apucă, vorba lui Topârceanu, o tristeţe iremediabilă.

O altă dovadă a faptului că Liviu Rebreanu a manifestat o chemare durabilă pentru teatru sunt tălmăcirile din Cehov, Molnar şi alţi dramaturgi de faimă universală.

Însă atât autorul de teatru cât şi criticul de teatru sau traducătorul de teatru au arătat mai degrabă în Rebreanu un pasionat părtaş al vieţii artistice, ori un spirit sedus de magia scenei, un om care privea cu ochi deschişi ceea ce pentru alţii era mai cu seamă mister, vrajă, miraculoasă tensiune.

Vreau să spun că Liviu Rebreanu a socotit teatrul, în primul rând, o formă de comunicare privilegiată cu publicul, un mijloc de a se insera în actual, în imediat, şi un post de observaţie a societăţii.

Aşa se explică şi prezenţa sa în fruntea Naţionalului, unde a însumat o seamă de înfăptuiri, a demonstrat admirabile resurse de dăruire şi, deşi confruntat cu teribile adversităţi şi rezistenţe, a impus prin credinţa în valoare şi devotamentul faţă de exponenţii ei.

Vreau să spun că Liviu Rebreanu a căutat în teatru un contact cu viaţa, deloc ispitit de iluziile care îi însufleţesc pe mulţi dintre cei ce aleargă după un vis pe scândurile lui.

Poate că în zorii curiozităţii lui Liviu Rebreanu pentru scenă s-au amestecat şi unele amăgiri. Dar foarte curând el a măsurat exact satisfacţiile, primejdiile şi foloasele teatrului.

Un scriitor lucid, care cercetează cu ochi scrutători minunile de fiecare seară ale spectacolului, crede în forţa probată a adevărului artistic, ştie truda şi neliniştea din care el se adună, află mereu altele despre conspiraţia mediocrităţilor, dinlăuntrul şi din afara teatrului, nu e indiferent faţă de răspunderile, puterea şi tristeţile implicate de îndatorirea de animator, aşadar un scriitor lucid urmăreşte toată această lume de interese, caractere, merite, patimi, imposturi, realizări – ca o excelentă sursă de inspiraţie şi cunoaştere a realităţii.

La încheietura faptelor, el descoperă sensuri cuprinzătoare şi care sunt un element de reazem în procesul de înţelegere a contemporaneităţii.

Iată de ce cred că raporturile lui Liviu Rebreanu cu teatrul depăşesc opera propriu-zisă a dramaturgului şi acţiunile animatorului, înscriindu-se în veniturile întregii creaţii, care *încântă* prin forţa cu care *descântă* aparenţele.

L-am văzut pentru a doua şi ultima oară pe Liviu Rebreanu în vara lui 1944. Împreună cu Sică Alexandrescu, i-am făcut o vizită la Valea Mare. Era acelaşi bărbat impunător, cu privirea rece şi circumspectă, dar care nu-şi ascundea uneori clocotul interior.

M-a izbit atunci alt aspect al firii lui. Grija absorbitoare, insistentă pentru treburile gospodăreşti. Nu i-o ştiam, nu i-o bănuiam.

Plimbându-ne prin vie şi oprindu-se din când în când să smulgă câte o buruiană, Liviu Rebreanu şi-a exprimat regretul că în dramaturgia noastră lipseşte o mare piesă din lumea ţăranilor. Ne-a spus că-l bate gândul s-o încerce el. Ne-a spus chiar şi tema: conflictul dintre părinţi şi copii, urmărit de-a lungul mai multor generaţii.

Voia o piesă zguduitoare, o dramă care să rămână multă vreme în conştiinţa spectatorilor.

Tot atunci, într-un moment când teatrul trecea prin grele încercări, Rebreanu ne-a mărturisit credinţa sa în viitorul teatrului. Pe care îl vedea

întemeiat pe impactul direct al cuvântului şi pe impresia nemijlocită a prezenţei.

Păstrez şi azi în memorie amintirea acelui glas sobru, stăpân pe sine, respirând calm şi chibzuinţă.

Peste câteva luni de la această ultimă întâlnire, glasul acela avea să se adauge celor ce reprezintă cultura românească în faţa eternităţii.

LUNI

Am mereu în amintire spectacolul lui Bob Wilson *Privirea surdului*, spectacol fundamentat pe puterea de şoc a imaginii. O imagine fiinţând la încrucişarea dintre real şi vis şi care se însoţeşte de o altă percepţie a duratei. Bob Wilson dovedeşte că ştie să convoace mişcarea, spaţiul scenic, culoarea, lumina pentru o descindere în zonele mai puţin cercetate ale psihologiei. Se spune despre el că e un „plastician al timpului“, şi e ceva adevărat în această afirmaţie, întrucât regizorul studiază repetiţiile obscure din care se alcătuieşte mobilitatea şi dinamica ascunsă în aparente încremeniri. De-a lungul unui flux şi reflux de gesturi şi de atitudini, de-a lungul unor oscilaţii între aduceri aminte şi noi întreprinderi, ansamblul său de actori compune un fel de balet, alternând pareza cu vibraţia sub presiunea conjugată a unor inhibiţii şi stimuli, corpul actorilor fiind rezonatorul general al emotivităţii, iar chipurile lor – expresia ei activă şi manifestă. Farmecul, poezia şi valoarea spectacolului decurg din studiul imaginilor similare, paralele şi contrarii. Bob Wilson livrează spectatorului un stoc de semnale în care putem recunoaşte câteva din aventurile drepte sau piezişe ale sufletului omenesc în ceasuri, în zile, în ani. Bob Wilson nu-i un regizor care să poată realiza reprezentaţii pornind de la un text. E interesat exclusiv – sau cel puţin aşa mi se pare – de ceea ce relevă exerciţiul unui nou mijloc de sondare şi de expresie a omului. Nu subestimez ineditul şi rodnicia prospectărilor sale. Ele vor îmbogăţi, mai devreme sau mai târziu, alfabetul teatrului. Mi-e greu să cântăresc, fireşte, la ora de faţă, greutatea şi perspectivele cercetărilor sale. Dar ar fi nedrept să trecem pe lângă frumuseţea lor. Îl aştept cu emoţie la o viitoare întâlnire.

MARŢI

George Vraca şi-a împroprietărit personajele sau le-a relevat această avuţie arătând că pe scenă eroul se evidenţiază, se tălmăceşte, se corijează şi se înţelege mai cu seamă prin explorarea virtuţilor limbajului. De aceea în jocul său se afirmă şi străluceşte o rafinată ştiinţă a verbului. Chipul în care George Vraca foloseşte, dispune, solicită, împuterniceşte cuvântul rămâne o neîntrecută

lecţie de artă. Fiindcă, în interpretările sale, limbajul constituie un depozit de semnale şi imitaţii. Ele sporesc individualitatea, cunoaşterea şi libertatea eroilor. Nu-i o tehnică, ci o concepţie, vocabularul fiind în jocul lui George Vraca un fel de organizator în dezordine sau în tumult, o forţă de neînlocuit în sala de arme a actorului. Şi, deci, a omului.

Evident, această concepţie despre teatru merge mână în mână cu unul dintre harurile lui George Vraca. Mă refer la acea inestimabilă casetă de vibraţii, de inflexiuni, de tresăriri, de accente, care a fost glasul lui. Un glas care valora mai mult decât orice instrument muzical. Nu doar pentru că ar fi fost dăruit cu o superbă echipă de bemoli ale căror acorduri şi armonii vrăjeau, ci pentru că momentele de vârf ale ideii şi sensibilităţii răsunau cu o intensitate şi o gravitate unice. Pentru că vocea lui George Vraca era o cutie de rezonanţă în care un proces spiritual sau sufletesc dobândea sensuri acute şi accente dramatice. Şi se întruchipa într-o transparenţă.

L-am cunoscut şi nu l-am cunoscut pe George Vraca, deşi am fost adesea în preajma lui pe scenă sau în viaţa de fiecare zi. Părea imaginea însăşi a echilibrului. Gesturile, atitudinile sale sugerau un pachet elegant de acţiuni coordonate, virile, precise. O securitate psihologică netulburată. Dar câteodată o ezitare de-o clipă, prin care se insinuau melancolia şi prea târziul, mă îndemnau să-mi verific această părere. Discreţie, pudoare? Poate chiar mai mult: dorinţa devenită lege interioară a unui actor de a se recrea în limpezime şi armonie dintre atâtea personaje care-l depărtaseră sau îl apropiaseră de sine.

George Vraca: o măsură a unei arte din care mijloacele audio-vizuale n-au putut să adune pentru eternitate decât câteva fragmente disparate şi palide, umblate şi prăfuite. Dar o măsură a unei arte în care numele lui George Vraca e o dominantă. Şi un magnet.

VINERI

Victor Garcia: un regizor de care vom mai auzi. A montat în Argentina, în Brazilia şi pe urmă în Europa o seamă de spectacole care definesc o personalitate înnoitoare. Succesele cele mai solide le-a înregistrat cu scrierile lui Calderón, Lorca, Jean Genet şi Valle-Inclán. Universul artistic al lui Victor

Garcia e stăpânit de problema a ceea ce este teatral în om, a tragediilor pe care acesta le joacă celorlalţi şi le trăieşte el însuşi. În spectacolele sale lumea se situează dincolo de planul observaţiei imediate, al evidenţelor, al raporturilor stringente dintre cauză şi efect. Există totdeauna în reprezentaţiile lui o rezonanţă ce vine de departe, dintr-o enigmă a firii şi existenţei. Această enigmă e luminată violent într-un punct, dar rămâne obscură în altul alăturat. De aici, variaţii de tonalitate, treceri bruşte de la alb la negru, depresiuni şi exaltări, rătăciri între speranţe moarte şi proiecte interpretate ca o posibilitate aflată la numai un pas şi depinzând exclusiv de capacitatea de trăire şi transfigurare a insului. Şi tot de aici, o lume de oameni singuratici, pecetluiţi de un vis secret de măreţie, ce-i poartă uneori pe drumurile crimei şi abjecţiei, vânând imagini fericite despre sine, refuzând realitatea faptelor şi deplasându-se cu ardoare într-o obsesie, într-o ficţiune, într-o nădejde ce dobândeşte mai mult adevăr decât concretul şi adevărul.

Cameristele, în viziunea lui Victor Garcia, reprezintă un spectacol remarcabil tocmai prin această viziune. Eroii piesei se apleacă asupra vieţii lor ca asupra unui destin străin, caută şi resping conturul care-i cuprinde, iar când totuşi dau cu ochii de adevăratul lor chip, e ca şi cum s-ar aventura într-o primejdioasă experienţă. De aceea intră în alt rol. Imaginile scenice pe care le realizează puterea de invenţie şi emoţie a regizorului sunt expresive şi incitante.

DUMINICĂ

Îmi amintesc că în urmă cu doi, trei ani o tânără (de profesie „speranţă a criticii dramatice“) a stăruit să aibă o discuţie cu mine. Nu era „omul fără calităţi“. Dimpotrivă. O anima o reală pasiune pentru scenă. Şi ştia să ţină condeiul apăsat şi energic pe hârtie. Dar de prea multe ori făcuse foc din apă şi lumină din întuneric ori nedreptăţise grav, prin opacitatea juvenilă, scriitori şi artişti. Transformase cronica într-un agresiv serviciu de plasare a propriilor complexe şi veleităţi.

M-a „atacat“, solicitându-mi să-i destăinui esenţialul. M-a somat să-i expun crezul meu artistic şi să-i explic imediat şi pe loc labirinturile tainice prin care trece şi ia fiinţă predispoziţia mea către crearea unui rol. Ţin minte că i-am

replicat simulând revolta absolută împotriva teoriilor şi teoreticienilor. „Voi, teatrologii, sunteţi moartea teatrului – în întreaga lume. E o maladie generală: căutaţi cu lumânarea noi sisteme estetice, noi puncte de vedere asupra artei, pronosticaţi şi trageţi concluzii. Se scriu tomuri întregi, dar ştiţi câte spectacole cu adevărat mari se fac într-un an pe glob? Şapte, opt. S-a stabilit astfel un raport ciudat: o imensă cantitate de scriitură pentru foarte puţin material faptic. E rău, pentru că astfel se denaturează realitatea. E rău, fiindcă astfel se regizează curente de opinii care n-au suportul unor opere reprezentând ceva substanţial. E rău mai ales deoarece acreditaţi valori şi născociţi, acceptaţi şi vedeţi pretutindeni programe estetice. De altfel, «programul estetic» este unul dintre sloganurile la modă. Fiecare teatru, fiecare spectacol (fie că are, fie că n-are resurse pentru asta) se alipeşte – sub această presiune – unei orientări, are orgoliul unei titulaturi, iar voi, teoreticienii şi cronicarii dramatici, din confort sau din snobism intelectual, descoperiţi şi judecaţi în virtutea unei concepţii pe care o puneţi în seama creaţiei şi a realizatorilor.“

Tânăra m-a crezut şi m-a etichetat drept un adversar al încercărilor de sinteză, un inamic al ideilor ce caută să cuprindă, să înţeleagă şi să direcţioneze. N-a despărţit sincera mea ostilitate faţă de farsorii şi escrocii intelectuali (care, înainte de a descoperi şi fructifica un adevăr crescut din muncă, din sânge, din viaţă, vor să se impună sărind în stima generală prin stridenţa unui punct de vedere) de reala mea afecţiune pentru cărţile sau înfăptuirile care fac cu adevărat parte din mişcarea culturii. N-a sesizat că, în esenţă, consider extrem de utilă activitatea criticii şi a realizatorilor ce se conduc după un punct de vedere. Şi socot că teatrul trebuie să mediteze asupra propriilor sale secrete şi probleme. Întrucât la stimularea vieţii lui colaborează într-o însemnată măsură dezbaterile asupra a tot ce e viu, neliniştit, edificator, fertil într-o teorie, chiar dacă ea n-are încă „acoperire“ artistică. Deoarece nu avem decât de câştigat de pe urma discuţiilor temeinice care încadrează un eveniment scenic, un autor sau un spectacol în ambianţa contemporaneităţii, urmărindu-le în jocul de influenţe pe care le provoacă sau le reflectează.

Interlocutoarea mea a rămas, o clipă, derutată. M-a întrebat: „Un program e totuşi necesar…“ I-am răspuns: „Bineînţeles. Dar a elabora un program presupune un anume studiu al conştiinţei artistice. Înseamnă să te

defineşti pe temeiul opţiunii între mai multe posibilităţi şi, mai cu seamă, să ştii care dintre ele răspunde structurii tale şi, în acelaşi timp, poate constitui impuls spre o realizare deschizătoare de drumuri. Pe dumneata, de pildă, ce fel de teatru te atrage? Sau ce ţi se pare cutezător şi merituos?“ N-a ezitat niciun moment: „Orice rupe cu ceea ce e obişnuit. Sunt împotriva tuturor virtuţilor şi cumpătărilor din care se întreţine rutina.“

Am privit-o. O siluetă cuminte, ochelari cu multe dioptrii, mâini palide. Şi dintr-odată am încercat un simţământ de înţelegere: „Ştii, cred că există astăzi în lume o vastă mişcare artistică la care participă artiştii şi criticii ce adulmecă fronda şi scandalul, plecaţi în cruciade, care îmbătrânesc fără să guste măcar o dată din bucuria singurelor realizări valabile, hipnotizaţi până la anulare de gândul că, dacă nu azi, mâine vor urca pe terasa largă a celebrităţii mondiale. Naivitatea lor e emoţionantă. Nu-i acuz nici când îşi închipuie c-au inventat praful de puşcă, nici când iau calea deschisă de colegii lor. Uneori eşti fascinat de o descoperire, de modul de a gândi al unui artist, de universul pe care ţi-l dezvăluie un spectacol. Mi s-a întâmplat şi mie. Pe urmă, călătorind mai mult, am avut prilejul să observ cum circulă aceste descoperiri prin lume, cum îşi răspund, parcă într-un ciclu. Care, în loc să fie un început, e un sfârşit continuu şi o oratorie despotică. Substanţa care a radiat efecte şi eficienţe s-a stins. Nu mai e un repertoriu de lumini şi sugestii. E o absenţă de energie, de sens, de tentativă. Pentru că nimic nu se învecheşte mai iute decât ceea ce nu izvorăşte dintr-o necesitate adâncă, autentică. Singura realitate eternă a teatrului e adevărul pe care avem curajul să-l acceptăm, să-l privim în faţă. Cum spunea Charlie Chaplin? «Adevărata bătaie a inimii.» Încolo – doi actori, o pânză, nişte practicabile şi alte trucuri pasagere. Cum să-ţi spun, e mai uşor să vrei să schimbi totul decât să te resemnezi să iei act de ceea ce te defineşte, să te asumi în atât de legitimele revolte şi în tot atât de legitimele concluzii. Ţine minte versurile lui Bacovia: «A înainta, a năzui./ Viaţa tânjeşte/ A se îngrozi, a se opri/ Venirea ţipă/ În adânc/ Noi amuţim.»“

Tânăra s-a uitat la mine tulburată şi ofensivă: „Sunteţi, poate, partizanul străvechiului, al tuturor celor admise.“ Mi-am luat aer în piept şi-am răspuns: „Vreau doar să înţelegi că în artă, viforos sau calm, fiecare e dator – mult înainte de a-şi clama un program – să-şi silabisească fiinţa, să se caute

printre nedesluşirile lăuntrice, potrivirile şi nepotrivirile cu ceilalţi, că mediocritatea şi pastişa fac câteodată casă bună cu ceea ce numim «iniţiative cutezătoare», că termenii unui program estetic se elaborează în cunoaşterea de sine, în ştiinţa a ceea ce a fost de fapt, că nu orice derogare de la principii adunate în timp înseamnă neapărat progres. Şi că pe scenă un cuvânt cuprinzător, o simplă deplasare a mâinii, o clipire din ochi, un gest stângaci, toate prin câte ies la iveală amintiri vechi, dureri proaspete şi acute, clipe penibile, alternative dramatice, deschid perspective mai largi decât o «deşteptăciune» ori un sistem de «găselniţe» ridicat la rang de teorie estetică. Nu umblă chiar pe toate drumurile inovatorii.“

Vocea interlocutoarei a derapat, luând notele ascuţite: „Aşadar, într-un fel sau altul, respingeţi inovaţia.“ Am tăcut, prefăcându-mă înfrânt. Am adăugat totuşi, ca un fel de scuză: „Orice fel de activitate se poate desfăşura după legea celui mai mic efort. Nu şi cea a spiritului. În teatru, un artist trebuie să se caute printre virtualităţi şi ispite, iar un crez, ca şi o viaţă de om, nu e o operaţie dinainte trasată, ci o creştere cu dificultăţi, cu ocoluri, cu dezamăgiri, noutatea fiind un rezultat şi nu o premisă terorizată şi terorizantă. Un program estetic nu se adoptă, ci se creează prin îmbogăţire, continuitate, rezistenţă. Puţini, foarte puţini sunt cei ce intră în luptă gata formaţi şi înarmaţi. Cei mai mulţi procedează ca în versurile lui Benjamin Peret: «Alerg/ Unde alergaţi voi./ Nicăieri/ Eu, de asemeni.» Atunci…“

M-a privit dezorientată: „Atunci…?“

I-am citit ulterior pagina pe care a scris-o. Reproducea aproape fidel – excluzând propriile perplexităţi – ceea ce-i spusesem. Consemna în treacăt şi celelalte opinii pe care i le împărtăşisem. Acum, când o recitesc, mă bucur să constat că n-a uitat şi câteva propoziţii, chiar dacă le-a dat o importanţă mai restrânsă. Cum ar fi aceea că mulţi dintre actorii noştri dăruiţi cu talent şi farmec nu-s tot atât de harnici, lasă mult la voia inspiraţiei, a fanteziei lor. Consecinţele acestei lene şi uşurinţe colorează tonalitatea afectivă a relaţiei lor cu publicul, o colorează în nuanţele unei familiarităţi neglijente. Sau aceea că-i absurd să învinovăţeşti un teatru pentru că joacă şi piese care nu-s de întâia mărime, dar sunt amuzante şi utile, căci scena nu-i doar o pedagogie gravă, severă şi încruntată. În fine, aceea că teatrul românesc riscă rămâneri în urmă prin

neprezentarea unora dintre titlurile cele mai semnificative ale contemporaneităţii cum ar fi *Aşteptându-l pe Godot*, *Marat-Sade* sau *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*.

Zilele trecute, încercând să fac puţină ordine în documentele de preţ ale arhivei mele, am dat peste o scrisoare a lui George Vraca, datată 2 august 1954 şi expediată la Eforie, unde îmi petreceam vacanţa.

„Dragă Radule,

O cheamă… R… 19 ani! Frumoasă! Talentată! Şi dă examen în faţa comisiei din care şi tu faci parte. Aşadar, înţelege-mă: Tu poţi cădea în *Revizorul*, eu pot cădea în *Hamlet*, dar ea să nu cadă la examen, că ne mănâncă de vii. Asta e! Te pup, Gicu Vraca.“

Îmi amintesc cât de mult m-a amuzat atunci misiva şi cât de tare m-am rugat lui Dumnezeu ca respectiva candidată să fie într-adevăr bună, căci gândul de a comite o injustiţie numai de dragul marelui meu prieten îmi era de nesuportat.

Din fericire, totul s-a sfârşit cu bine, pentru liniştea lui Vraca şi pentru cea a conştiinţei mele.

Generaţia celor mai tineri nu-şi poate imagina cât de fascinantă era personalitatea lui George Vraca. Un bărbat superb, de o frumuseţe virilă, şi un actor nepereche.

Ceea ce m-a sedus, m-a impresionat şi mi-a impus întotdeauna în jocul lui a fost aristocraţia interpretărilor sale. O aleasă distincţie biruie şi cucereşte mereu. Este nucleul, este substanţa umană din care pornesc şi cresc în amintirea mea personajele cărora le-a dat viaţă. Această nobleţe pe care Vraca a dăruit-o eroilor săi constituia însuşirea ce comanda, stăpânea şi unifica destinele trăite de marele actor pe scenă. Chiar atunci când rolurile îl puneau în faţa scadenţelor mizerabile ale existenţei, când eroii interpretaţi traversau momente de destrămare şi de năruire, actorul le conferea o demnitate prin care ele se mântuiau şi se înălţau în preţuirea noastră. Fără îndoială, un mijloc de a arăta că singura muniţie inexpugnabilă a omului, punctul lui fix în glorie sau în decădere, rămâne respectul de sine.

Dar glasul lui? De câte ori aud pe scenă, la radio sau la televiziune voci primitive, necultivate, care vorbesc, intonează şi accentuează anapoda limba română, gândul meu zboară spre rafinata ştiinţă a verbului, rigoarea, tehnica frazeologiei şi inteligenţa carteziană ale lui George Vraca.

Chipul în care folosea, dispunea, solicita, împuternicea cuvântul

rămâne o neîntrecută lecţie de artă. Vocabularul era în jocul lui Vraca un fel de organizator în dezordine sau în tumult, o forţă de neînlocuit în sala de arme a actorului.

Evident, această concepţie despre teatru mergea mână în mână cu unul dintre harurile lui inestimabile. Mă refer la acea casetă de vibraţii, de inflexiuni, de tresăriri, de accente care a fost glasul lui George Vraca. Un glas care valora mai mult decât orice instrument muzical. Nu doar pentru că ar fi fost dăruit cu o superbă echipă de bemoli ale căror acorduri şi armonii vrăjeau, ci pentru că momentele de vârf ale ideii şi sensibilităţii răsunau cu o intensitate şi gravitate unice. Pentru că vocea lui George Vraca era o cutie de rezonanţă în care un proces spiritual sau sufletesc dobândea sensuri acute şi accente dramatice.

Omul era la fel de fermecător în viaţa privată ca şi pe scenă şi, chiar dacă avea reputaţia că strică anecdotele spunându-le prost, poseda un remarcabil simţ al umorului.

O dată eram împreună cu el şi cu Mihai Popescu la o masă cu multă lume. Vraca fusese intens solicitat să spună – între două feluri – „ceva“ din *Scrisoarea a III-a*. Masa aceea trebuia plătită într-un fel, nu-i aşa?

Un personaj foarte tenace nu-l slăbea, în special, deloc: „Zău, maestre, fă-ne plăcerea şi recită ceva!

Excedat, Vraca l-a întrebat: „Nu te supăra, dumneata ce meserie ai?“ „Colonel de artilerie“, a răspuns cu aplomb convivul. „Atunci, zău, fă-mi plăcerea şi trage niţel cu tunul…“

Admirabilă modalitate de a răzbuna, o dată pentru totdeauna, breasla socotită mereu „în reprezentaţie“.

LUNI

Sunt invitat să preiau conducerea Naţionalului. Cum să reziste un actor strălucirii hipnotizante pe care o exercită ideea de director al Teatrului Naţional? Dar cum să nu înţeleagă un ins lucid că n-are ce căuta în „cuşca cu lei“? Mă frământ – mâine trebuie să dau răspunsul –, însă de pe acum ştiu că totul e decis. Încă o dată, orgoliul îmi va juca, poate, o festă. Ca să-mi dau curaj, mă gândesc la foloasele unui proces de primeniri radicale în toate domeniile acestei instituţii: repertoriu, regie, joc actoricesc, scenografie, relaţii cu publicul… N-am nicio îndoială că voi regreta climatul estetic şi moral de la Teatrul de Comedie, atât de receptiv înnoirilor şi atât de rezistent spiritului combinard. Şi totuşi, de ce-aş exclude din capul locului posibilitatea de a clinti nepăsări, somnolenţe, mediocrităţi? Oare e cu neputinţă să direcţionez spre mai multe împliniri un potenţial de creaţie care uneori se istoveşte în manevre de culise, iar alteori se împiedică de obişnuinţe? De ce să nu mizez pe speranţa conjugată cu acţiunea?

MIERCURI

Revăd la telecinematecă unele dintre filmele lui Buster Keaton. Sunt de un umor desăvârşit. Înfăţişează lupta omului pentru a reuşi să-şi domine propriile creaţii.

Bătălie disperată, bătălie corp la corp cu realizările geniului său. Fiindcă ele au devenit recalcitrante, ostile şi-i sunt necesare noi resurse de ingeniozitate pentru a învinge în acest război. Un scaun se opune stăpânului său, o cutie de conserve refuză să se lase deschisă, o locomotivă se joacă de-a v-aţi ascunselea cu mecanicul, un tun execută balete fulgurante şi nespus de primejdioase cu servantul lui; Buster Keaton e mereu în primejdie, catastrofa pluteşte în aer. Va învinge sau va fi înfrânt în confruntarea cu un real capricios, neobedient, răzvrătit? Urmărim acrobaţiile inteligenţei şi ale corpului omenesc pe frontul foarte larg al vieţii moderne. E aspectul cel mai profund al comicului subversiv şi exploziv al acestui actor genial, reputat pentru chipul impasibil, nevătămat de spaime sau emoţii, obstinat să corecteze erorile mecanismelor.

Inclusiv ale mecanismului uman.

Filmele lui Buster Keaton nu-s un protest contra înfăptuirilor progresului, ci o încercare metodică şi sârguincioasă, de o infinită poezie, de a le ordona şi de a le conferi adevăratul lor sens. Sens de la care, nu o dată, au fost deturnate. El e un „tehnician“ aplicat să corijeze abaterile şi să alieze cunoaşterea cu împlinirea. Ceea ce apreciez în primul rând la filmele sale e apelul la efortul constructiv. Şi repudierea istoriei în momentele de impas, în circumstanţele cele mai dramatice. Buster Keaton exprimă prin joc şi gest liniştea, sfidând provocările neliniştii. Linişte fără de care cădem într-un cerc vicios şi galopăm absurd spre crepuscul şi dezastru.

Ați văzut vreodată un mare actor jucând un rege?

Pe lângă el, ai impresia că regii adevărați nu prea au talent.

Nimeni nu se îndoieşte de îndatorirea oricărui teatru de a juca piese originale şi, cu atât mai mult, de prioritatea pe care prima scenă e chemată s-o acorde lucrării româneşti contemporane. Dacă asupra acestei idei domneşte, din fericire, un consens deplin, mult mai controversate sunt criteriile care ar trebui să ducă la includerea în repertoriul Naţionalului a literaturii dramatice la zi. În esenţă, două puncte de vedere se înfruntă. Unul apără renumele instituţiei cerând un plus de severitate faţă de programul altor ansambluri; mai mult, cere reprezentarea numai a acelor piese prin care teatrul se afirmă răspicat ca una dintre vocile reprezentative şi de prim rang ale culturii noastre. Celălalt socoate că o astfel de poziţie reprezintă un risc fatal de separaţie faţă de ceea ce e viu, dinamic în mişcarea artistică, că-i infinit mai puţin grav să greşeşti în selecţie decât să te îndepărtezi de la menirea fundamentală a Naţionalului, şi anume de a fi căminul talentelor şi mesagerul lor; cu un cuvânt, că, dacă e firesc ca în ceea ce priveşte literatura contemporană universală Naţionalul să-şi facă un punct de onoare din a se menţine statornic şi egal cu sine pe linia valorilor verificate, altfel stau lucrurile în domeniul dramaturgiei româneşti, aici precumpănind obligaţia statutară a unei largi ospitalităţi. În fine, dacă unii susţin că prima scenă e – mai mult decât altele – răspunzătoare faţă de piesa originală, din perspectiva educaţiei sentimentelor şi a minţii, alţii consideră că o astfel de împărţire a responsabilităţilor corespunde cu sistemul teatral al ţărilor în care interesele culturii sunt apărate exclusiv de un singur ansamblu şi că o aplicare mecanică a acestui principiu, în condiţiile noastre, este absurdă, că Naţionalul nu-i izolat şi singur printre celelalte trupe, ci integrat organic unei arte şi inseparabil legat de misiunea acesteia.

Încredinţaţi că a arbora o ţinută rigidă faţă de dramaturgia originală înseamnă, în ultimă instanţă, a ridica un obstacol între scriitorii noştri şi public, a reteza căile de comunicare între scenă şi sală şi – practic – a diminua forţa de pătrundere a teatrului, noi ne vom situa pe poziţia marelui public, a acelui public care respinge din cel mai sănătos instinct atitudinile ţepene, inspirate de o imagine convenţională, asociind acest principiu cu acela de a primi din repertoriul străin, fără nicio abatere, numai operele de întâia mărime.

În artă, ascendenţa o asigură deopotrivă valoarea şi receptivitatea, iar prestigiul unei instituţii nu trebuie să devină un sclavaj şi o inhibiţie. Pe scurt, dacă Naţionalul vrea să-şi respecte trecutul, trebuie să-şi inventeze un viitor.

VINERI

Semenii săi aruncă lancea, joacă tenis, bat mingea ori sar peste bară. El ridică greutăţi. Nu-i înalt, dar arată ca un colos. Cântăreşte 110 kilograme şi bicepsul său măsoară 45 de centimetri. S-a angajat maşinist la noi la teatru. „De ce?“ îl întreb. Îmi răspunde că nu mai suporta să vadă publicul în sală şi nu mai reuşeşte să se elibereze de privirea spectatorilor, concentrându-se pentru a putea înălţa 4-500 de kilograme. În bătălia dintre dorinţa de a învinge şi teama de a fi biruit în faţa câtorva mii de oameni, nervii i-au cedat. „Dar publicul mă atrage şi, de asemenea, dumneavoastră, actorii, care reuşiţi să vă stăpâniţi emoţia, de aceea vreau să lucrez într-un teatru.“ Omagiul acestui om-cric m-a săltat dintr-odată în propria mea admiraţie.

MARŢI

Citesc un roman semnat de Jean Vilar. Multe fapte şi fiinţe din realitatea ultimelor decenii sunt uşor de identificat în *Cronica romanescă* a celui ce a însufleţit Teatrul Naţional Popular. Recunosc lesne în capitolul intitulat „Interogatoriul“ lupta lui Jean Vilar cu funcţionarii administraţiei şi cu un mecanism financiar de natură să descurajeze iniţiativa. Fireşte, interesul romanului nu se află aici, cum nu se află nici în valoarea portretelor sau a observaţiilor. Ceea ce mă impresionează e sentimentul unui eşec imposibil de evitat, spaima că dintr-o viaţă de om şi dintr-o existenţă de artist nu rămân decât câteva episoade ameninţate de uitare şi pe care nu le va mai reuni niciodată „un fir de aur“ .

JOI

Revăzut ieri, la o distanţă de mulţi ani, filmul *O noapte furtunoasă*, într-un cinema de cartier. Sala era plină de reacţii la fel de spontane ca în ziua premierei. Ce stranie senzaţie să-ţi vezi tinereţea conservată într-o cutie de celuloid!

Cum se explică succesul inalterabil al acestei pelicule, după mai mult de trei decenii de la turnarea ei, în condiţii paupere, de „pionierat“ ?

SÂMBĂTĂ

Adevărata, marea satisfacţie în munca omului de teatru se produce în clipa în care izbuteşte să intereseze, să captiveze – în chipuri diferite, la trepte diferite, *dar în acelaşi moment* – cel mai eterogen public, cel mai divers ca vârstă, formaţie, sensibilitate, preocupări, gusturi.

Cred că aici e magia teatrului shakespearian: fiecare replică din piesele titanului poate fi percepută la niveluri diferite, fiecare ia ce poate şi cât poate, dar nimeni nu rămâne cu mâna goală.

În definitiv, care e situaţia ideală către care tindem? Să adunăm această colectivitate care e publicul, în toată diversitatea ei, înlăuntrul aceleiaşi

experienţe umane.

MARŢI

Aseară am asistat la un spectacol îndelung aplaudat. La sfârşitul lui, am privit câteva dintre chipurile celor ce-l văzuseră şi-l ovaţionaseră. Erau feţe jenate, stingherite. Spectatorii îşi revizuiseră reacţiile imediate, simţul critic triumfa şi consecinţa era mai gravă decât un simplu refuz. În compoziţia acestui refuz intra şi o câtime de dispreţ pentru spectacol, şi o câtime de silă faţă de ei înşişi.

MIERCURI

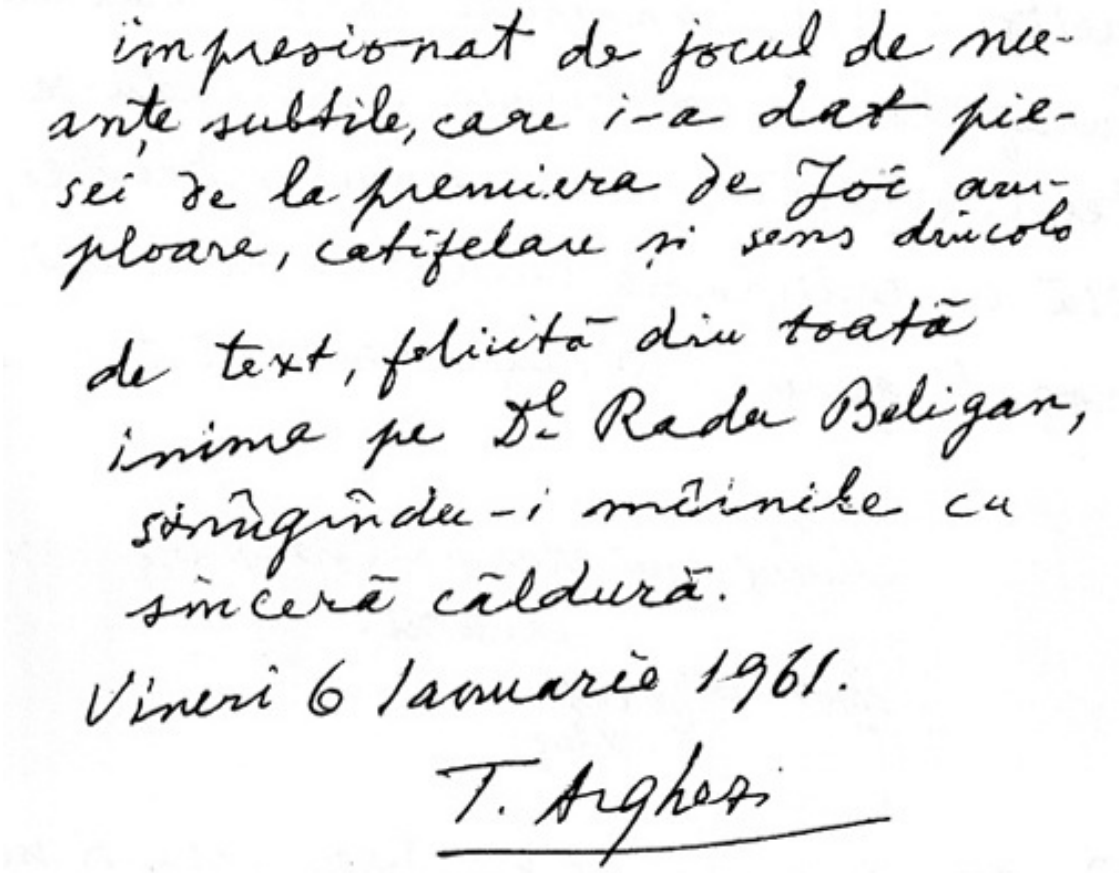
Am primit ieri o telegramă: „Vă felicit din inimă pentru succesul dv.“ Semnat – „Publicul“.

În prima clipă am surâs măgulit şi mi-am spus că e o idee amuzantă să-ţi iscăleşti opinia cu numele „Publicul“. Pe urmă m-am speriat. Aşadar, mă preţuieşte un om care se socoteşte „publicul“, un om care îşi ia curajul să vorbească în numele lui, un om care se consideră învestit cu dreptul de a reprezenta toate părerile şi toate gusturile. Mi-e teamă că nu e cazul să fiu chiar atât de mulţumit de această felicitare.

VINERI

Astăzi, răgaz pentru puţină ordine în hârtiile de preţ. Deodată inima începe să-mi bată mai tare. Misiva aceasta, cu scrisul ordonat, mărunt şi uşor tremurat al lui Arghezi, primită a doua zi după premieră, îmi încălzeşte – pentru a câta oară? – sufletul.

Şi mă gândesc că el e acum în Olimp şi că eu am putut strânge – da, am strâns în mâinile mele – mâna care a potrivit cuvintele după dictarea zeilor.


impresionat de jocul de mește subtile, care i-a dat piesei de la premiera de Joi ambloare, catifelare și sens dincolo de text, felicită din toată inima pe Dl Radu Beligan, strîngîndu-i mîinile cu sinceră căldură.
Vineri 6 Ianuarie 1961.
T. Arghezi

SÂMBĂTĂ

Ariane Mnouchkine are 33 de ani şi e directoarea unui teatru pe care l-a denumit „al soarelui“. Ansamblul numără patruzeci de actori care trăiesc într-un fel de cooperativă. A pus în scenă un spectacol absolut remarcabil: *1789*. Revoluţia franceză pătrunde în sala de reprezentaţii pe toate uşile şi trăieşte cu vigoare pe numeroase spaţii de joc. E o explozie dezordonată de declaraţii şi povestiri, întrebări interpretate în toate registrele, dar mai ales în cel al teatrului de bâlci. Spectacolul nu se întemeiază pe opera unui dramaturg, n-are o structură, e o juxtapunere de istorii şi destine, fiind ceea ce se cheamă o creaţie colectivă, dar regizoarea a ştiut să transforme această gravă carenţă într-o certă calitate. Şi aici mi se pare a fi marea ei izbândă. Căci oamenii şi evenimentele sunt înfăţişaţi în spontaneitatea şi neprevăzutul lor, într-o clipă abătându-ţi privirea de la legile care-i guvernează şi în alta îndemnându-te să stabileşti

corelaţii şi coeziuni, într-un moment împingându-te să primeşti prea uşor fiinţe şi fapte care ţi se oferă fără tihnă, fără rezistenţă, iar în altul determinându-te să încerci pe cont propriu o privire de ansamblu.

Imposibil să priveşti anul 1789 prin perspectiva manualelor ori să arborezi un surâs sceptic, neatent, de spectator avertizat, judecând cu obişnuinţă şi indiferenţă. Convieţuieşti nu cu o revoluţie de mult stinsă, ci te afli în mijlocul unui tumult de somaţii, de zădărnicii, de iniţiative, de laşităţi, de disperări şi de superbe acte de curaj. Se aud răspicat vocativele, imprecaţiile şi apelurile conştiinţei în cuvinte uneori distruse prin exces, strivite prin abuz, propulsate de un ritm oratoric, şi totuşi perfect autentic, şi care nu-i o mistificare, ci un mod de a trăi sincer – prin naraţiuni suprapuse – febrilitatea unui timp; cu un cuvânt, o realitate interioară, o nevoie organică de expresie. Tocmai ceea ce-i dezorganizare şi fervoare în spectacol se ridică pe treapta superioară a artei în această creaţie inovatoare, care sparge crusta convenţiilor dezvăluind revoluţia până în fibrele ei cele mai intime.

DUMINICĂ

Hotărât, nu mă voi înţelege niciodată cu scepticismul sumbru al colegului meu. E un profet care mizează exclusiv pe ce-i mai rău, obsedat de eşecul inevitabil. De aceea toată viaţa lui e făcută din supuneri, „supuneri la realitate“, cum zice el. Vara aceasta, văzându-mă trist şi frământat, încerca să mă consoleze: „Te zbaţi de pomană. Te chinui de prisos. Ţi-am mai spus-o. Teatrului Naţional îi şade bine imobilismul şi virtuozitatea. El are vocaţia cenuşiului, a neutralului şi a neînsufleţitului. Platitudinea aurită ţine de esenţa acestei instituţii docile şi întârziate. De altfel, oamenii pe care ea îi recrutează găsesc în bătrâneţe adevăratul lor climat. Unii pornesc plini de speranţă, dar mecanismul sclerozat îi supune înainte ca ei să-l poată domina şi fiecare zi nu face decât să înlocuiască o aspiraţie cu o renunţare şi un elan cu un compromis. În cele din urmă, se adaptează şi se împacă senin cu acest destin, constituit prin sedimentarea mediocrităţii colective, prin întrunirea tuturor locurilor comune. Teatrul Naţional este, în definitiv, ceea ce rămâne dintr-o artă după ce i-au fost teşite efortul personal de gândire, experienţele febrile, victoriile personalităţii

impulsive, incomode, dar creatoare. Vei sfârşi şi dumneata la fel, constatând într-o dimineaţă că toate iluziile s-au scuturat şi vei surâde cu o melancolie ironică în faţa oricărei iniţiative. Atunci te vei simţi la birou – în sfârşit, acasă."

Ascultându-l, mă îndârjeam. Simţeam mai mult ca niciodată pulsând în mine şi febra, şi gustul de luptă. Îmi pare rău, mi-e prieten, dar nu pot împărţi cu el durerea potolită a descurajării, nu pot trăi cu otrava difuză a resemnării. Poate că unele dintre obligaţiile Teatrului Naţional împing această scenă spre confortabil şi comun. Poate că trupei, alcătuită prin jocul prea multor injoncţiuni şi dezechilibrată prin intrarea în altă vârstă a marilor ei valori, i-au rămas prea multe mândrii şi prea multe prejudecăţi deopotrivă de păgubitoare. Poate că repertoriul e încă lipsit de o forţă de şoc, iar maniera de interpretare e câteodată de o corectitudine nu neinspirată, nu lipsită de merite, mai rău: neinteresantă.

Dar refuz să cred că procesul e dinainte judecat. Sunt convins că Naţionalul dispune de mari talente, de mari capacităţi de împlinire. Ele se vor impune, cu siguranţă, în clipa în care indiferenţa şi obişnuinţa vor fi urnite din loc, când ansamblul îşi va spori rândurile cu forţe tinere, dornice de altceva decât să constituie dinastii de actori pe linie ascendentă, descendentă, matrimonială şi colaterală, când se va zgudui conştiinţa atrofiată a unor artişti cu mentalitate de rentieri ai propriei lor celebrităţi, când se va pune capăt concesiilor nonvalorilor în repertoriu şi în spectacol. Toate acestea vi se par excesive, imprudente? Regret, vorbesc probabil cu prea mare emoţie, cu prea vizibilă pasiune.

Însă voi putea vreodată renunţa la pasiune?

În orice punct al globului descindea, primul drum pe care îl făcea Sică Alexandrescu era la piaţă.

„Acolo e pulsul vieţii“, pretindea el.

Timp de treizeci de ani am asistat alături de acest fabulos om de teatru la toate succesele, triumfurile, derutele, neîmplinirile, la toate bătăliile pe care le-a înfruntat pe fascinantul său drum.

Sică Alexandrescu ştia ca nimeni altul cât de greu este acest drum, întrucât o victorie nu te scuteşte, nu te pune la adăpost de un eşec; de fiecare dată o iei de la capăt, eşti condamnat mereu să învingi, dar tocmai această permanentă tensiune a inteligenţei, a sensibilităţii i-a asigurat tinereţea spirituală şi sufletească.

Au trecut ani de când nu mai e printre noi, dar nu trece o zi fără să-i pomenim numele, fără să ne amintim lecţiile lui de viaţă şi de artă.

Anii care trec nu fac decât să mărească importanţa covârşitoare a lui Sică Alexandrescu în istoria teatrului românesc.

A creat teatre, a lansat dramaturgi – el este cel care l-a descoperit pe Mihail Sebastian –, a creat actori şi regizori.

Trăim o epocă a nisipurilor mişcătoare şi istoriografii mişcării noastre dramatice au alte preocupări decât aceea de a vorbi pe larg despre uimitoarea activitate – de-a lungul a şase decenii – a acestui inegalabil animator.

Eu nu pot vorbi despre el decât ca un fiu adoptiv, ca o rudă apropiată, ca unul din familia lui teatrală care a slujit scena românească cu o pasiune şi o disciplină legendară.

Sică Alexandrescu se trezea în primele ore ale dimineţii şi până noaptea târziu nu mânca, nu bea şi nu visa decât teatru. Teatrul era la el o necesitate tot atât de obsesivă ca foamea, sau setea, sau dragostea.

S-a născut în teatru, a trăit în teatru şi a murit cu mâna pe condei, lucrând la punerea în scenă a piesei cu care trebuia să deschidă noua sală a Teatrului Naţional.

Imaginea lui coincide în memoria mea afectivă cu această niciodată obosită putere de muncă. Avea vocaţia creaţiei, neastâmpărul căutării, voluptatea construcţiei.

Îmi amintesc nopţile de iarnă cu o zăpadă imaculată ca în tablourile lui

Bruegel, când lucram, în locuinţa lui din Precupeţii Vechi, la pregătirea acelui extraordinar spectacol care a fost *Revizorul*. Îmi amintesc nopţile de vară de la Eforie, când îl asistam ca învăţăcel mereu uimit de magicianul-maestru la redactarea caietului de regie al *Scrisorii pierdute*. Zilele de la Predeal, în timpul războiului, când teatrele erau închise, dar noi traduceam de zor piese pentru proiectele care aglomerau agenda lui totdeauna încărcată.

Ne văd, în orele de răgaz, citind şi comentând *Jurnalul* lui Jules Renard…

Îl văd la arlechin, la Teatrul Sarah Bernhardt, urmărind, cu inima bătând până la carotidă, spectacolul cu capodopera lui Caragiale, care a uimit un public ce văzuse multe la viaţa lui.

Dar seara veneţiană, când *Bădăranii* lui i-au făcut pe italieni să nu se ridice de pe scaune în grădina de la Palazzo Grassi şi să asculte actul al treilea sub o ploaie torenţială?

Cum se poate măsura ceea ce a făcut el pentru opera lui Caragiale? Cu ce se poate compara triumful *Revizorului* la Moscova?

Doar timpul şi întoarcerea la valorile autentice vor aşeza la locul meritat o operă culturală ale cărei dimensiuni nu ne sunt încă suficient de limpezi.

Dar omul? Generozitatea, duioşia, tandreţea lui paternă, severitatea lui dreaptă, sensibilitatea, umorul, farmecul lui fără pereche…

Azi ne dăm seama, din ce în ce mai adânc, ce a însemnat acest paradis pierdut al colaborării noastre.

Şi ne îngrozim că în jurul nostru, vorba lui Tristan Bernard, ignoranţa face progrese…

O misivă de la Eugen Ionescu – „La mulţi, mulţi ani. Suntem la Londra, unde nu e prea bine: 1) ploaia şi bruma londoneze cele mai convenţionale, 2) mă doare gâtul tare, 3) Londra, intelligentzia lor, în plină deliquescenţă (un amestec de deliquescenţă şi agresivitate). Pe curând.“

Mulțumesc frați Radu
Belișan, — și lor
mulți, mulți ani.
Lenten la Londra
unde nu e prea
bine: 1) ploaia și lipsa
landmaze cele mai convenționale
2) mă doare gâtul tare
3) Londra inteligentă
lor, în plină delincvență
(cu amestec de delincvență
și agresivitate) / Lenevie
Securand hypnotizo

Regăsesc în câteva rânduri, care dau bobârnace disperării, tot plictisul şi exasperarea acestui dramaturg de geniu, care nu se împacă niciodată cu sine şi cu lumea, trecând abrupt de la elan la depresie, în clipe disputate de avânturi, de terori, de nostalgii care nu-i îngăduie să uite ceea ce nu se poate uita: condiţia biologiei şi a gândirii.

JOI

Ascult – imprimată pe o bandă de magnetofon – pe Madeleine Renaud interpretând *Tăcerea*, de Nathalie Sarraute. La prima audiţie textul nu zice prea mult, e chiar plicticos. Repun banda. Şi, dintr-odată, în lectura marii actriţe mi se relevă stările de spirit succesive ale unei drame într-o lentă progresiune a nuanţelor. Fascinant în acest text e contrapunctul fiecărui gând şi sentiment surprins în oscilaţiile lui, la frontierele dintre nelămurit, contradictoriu, înţeles şi asumat. Nu mă număr printre admiratorii necondiţionaţi ai Nathaliei Sarraute. Dar nu se poate să nu remarc că, într-o epocă în care cuvântul manipulat, întors pe dos, mai des contrazicând adevărul decât numindu-l, dar o epocă în care verbul rămâne, totuşi, ultimul recurs al faptului în dialogurile noastre cu ceilalţi şi cu noi înşine, scriitoarea dezbate problema limbajului cu suspiciune şi, în acelaşi timp, învestindu-l cu puteri suverane.

Bineînţeles, există în literatura lui Sarraute o ambiguitate: uneori ai senzaţia că se vesteşte apropiata moarte a cuvântului, alteori precara lui victorie. Dar ceea ce reţin eu unul din opera scriitoarei e îndârjirea de a descoperi ceea ce ascundem în cutele vorbelor, în perversiunea şi durerea locurilor comune, în versatilitatea cronică a limbajului de fiece zi sau a celui festiv. Nathalie Sarraute nu-şi propune să dinamizeze cuvântul, ci să-i investigheze substraturile şi deturnările. Mi se pare mult mai preţios, mult mai important decât o condamnare globală şi o legitimare a unui masacru. A asasina verbul echivalează cu delictul de omucid.

DUMINICĂ

La finele Festivalului Naţional de Teatru, un număr considerabil de

distincţii au revenit celor ce lucrează la prima scenă a ţării. Se recunoaşte astfel o evidenţă, şi anume că Naţionalul dispune de valori artistice de prim rang. La sărbătoarea la care au fost anunţate opţiunile juriului a dominat o atmosferă făcută din emoţia convertită în surâsuri destinate şi din solemnitate care refuză să se ia în serios. Cei din sală aveau aerul să spună că se află dincolo de asemenea vanităţi. Totuşi, când speranţele unora s-au risipit, au fost câteva momente glaciale pe care nu le-au putut spulbera nici strângerile de mână foarte afectuoase, nici îmbrăţişările entuziaste. Şi aceasta nu numai fiindcă avem cu toţii destulă putere pentru a suporta nenorocirile altora, dar ne lipseşte forţa de a suporta bucuriile lor, ci şi fiindcă omul de teatru trăieşte pentru a fi văzut, pentru a fi aplaudat, pentru a se recunoaşte că – pe scenă – el e cel dintâi şi cel mai bun.

MIERCURI

De-a lungul unei stagiuni există – în mod fatal – o serie de spectacole care nu întâlnesc adeziunea publicului şi care beneficiază eventual doar de preţuirea câtorva. Nu e nimic grav, nu e nimic îngrijorător în aceasta. Grav e că nu se spune ritos pe nume unei căderi, îngrijorător e că la bilanţurile de sfârşit de an se contează pe lipsa noastră de memorie şi se virează, în contul realizărilor, neîndoielnice deficite. Această frauduloasă operaţie de contabilitate artistică e învăluită de obicei într-o perdea de cuvinte mari. Ele pot fi citite atât în articole docte, de „teatrologie“, cât şi în anunţurile publicitare. De ce n-am recunoaşte faptele? Un spectacol are sau n-are succes. Restul e literatură şi… comerţ.

JOI

Trecutul trebuie să fie mereu prezent pe afişele Naţionalului, şi nimeni nu ar reproşa includerea în repertoriul nostru chiar a unor opere mai puţin importante ale dramaturgiei româneşti. Dar, dacă am înfăţişa astăzi o suită de piese originale care nu sunt toate certitudini artistice, sunt sigur că am vedea ridicându-se împotriva noastră o divizie de intransigenţe. E o stupiditate. Mai întâi întrucât valorile răsar şi sunt pregătite de o abundenţă de scrieri. Apoi pentru că pe scenă miturile se creează şi se surpă cu o rapiditate de vis (ceea ce astăzi nu-i decât un nume periferic, mâine poate fi o efigie şi, vorba lui Nenea Iancu, viceversa).

În fine, deoarece teatrul adevărat reprezintă o investiţie de muncă, de nădejdi, de entuziasm, care nu se capitalizează ordonat. Uneori trec ani până când o iniţiativă îşi plăteşte dobânzile. Iată de ce cred că avem datoria să reprezentăm un număr sporit de lucrări ale scriitorilor de astăzi, fără a ceda prejudecăţilor acreditate de o critică nu totdeauna bine inspirată în jurul unui autor sau al altuia. Firește, pe de o parte aria dramaturgilor jucaţi trebuie să fie cât mai largă şi pe de altă parte se cuvin reliefate anumite preferinţe. Căci o afirmaţie este fără consecinţă dacă nu se însoţeşte de câteva negaţii corespondente. Numai să nu ni se ceară ca toate astea să rezulte dintr-o stagiune

şi să dea crezare cuvintelor lui Cervantes: „Cine vrea să fie bogat şi înţelept într-un an, ajunge după şase luni să-şi plângă datoriile şi orbirea.“

Era în 1964, începusem repetiţiile cu *Rinocerii* la Teatrul de Comedie, când întâmplarea a făcut să-l întâlnesc pentru întâia oară pe Eugéne Ionesco în… Japonia, unde avea loc o reuniune a Institutului Internaţional de Teatru.

Am descoperit imediat, în barul hotelului unde locuiam amândoi, figura lui celebră de clovn trist privind melancolic paharul plin cu un lichid de culoare incertă. Mi-a explicat că e un amestec de whisky cu suc de grep. *L'alcool tue les vitamines, les vitamines tuent l'alcool.*

Aveam sentimentul că îl cunosc dintotdeauna.

Am colindat alături de el o metropolă ciudată şi imensă, cu blocuri clădite ca nişte pagode şi cu pagode ca nişte zgârie-nori, cu baruri ultramoderne (ne plăcea amândurora saké-ul lor) şi cu locuinţe mobilate sumar şi auster, în tradiţia unei ţări de rafinată şi străveche cultură.

Cum aş putea găsi tonul cel mai potrivit pentru a-l descrie pe acest om? Cred că aş fi cel mai aproape de adevăr dacă aş spune că Eugène Ionesco ştia să-şi ascundă printre ceilalţi oameni adânca şi iremediabila anxietate, furtunile care, undeva în adânc, îl cutremurau, lăsând să apară la suprafaţă numai accesele de veselie, de bucurie neastâmpărată, de invenţie jucăuşă. Nu se vedea deloc că s-a format sub steaua lui Kafka, ci numai că i-a îndrăgit pe Caragiale şi pe Urmuz.

Aflase că *Scrisoarea pierdută* se jucase la Tokio şi mă întreba, cu o curiozitate infantilă: „Oare cum or fi tradus japonezii «Curat-murdar» şi «Pupă-l în bot şi-i papă tot»?"

În aceste zile, când am stat nedespărţiţi, trei propoziţii în gura lui Eugène Ionesco erau un silogism întors pe dos, o frază era un calambur, o conversaţie era un foc de artificii.

„Aseară am stat de vorbă cu un englez. *Il était con et anglais, donc doublement con!*"

Ionesco se afla într-o continuă reprezentaţie, iar scena aceea insolită care era Tokio-ul nu-i displăcea. De altfel, a agreat întotdeauna răscrucile lumii şi ale spiritului.

Eugène Ionesco era un om fermecător. Spontan, mobil, neprevăzut, se afla într-o continuă febră intelectuală, oscilând între un umor care îşi căuta şi îşi găsea pretutindeni obiectul şi o tristeţe care urca în valuri bruşte, din cele mai

tainice zone ale fiinţei sale.

Ca să-i distreze pe alţii – şi mai mult pe sine – era gata de cele mai neaşteptate şotii. Într-o dimineaţă, la micul dejun, îmi spune: „M-am gândit toată noaptea şi m-am hotărât să trec la budism!“

Închipuia tot soiul de năzdrăvănii, întocmai ca eroii din *Capul de răţoi*.

Mi-a povestit, de pildă, că atunci când şi-a făcut armata în România a fost trimis într-o misiune în alt oraş. O dată ajuns în respectiva urbe, la gară, primul lucru pe care l-a făcut, a fost să-şi depună la bagajele de mână… puşca!

Premierea bucureşteană a *Rinocerilor* a fost ceea ce se cheamă, cu un cuvânt din ce în ce mai uzat, un eveniment.

A doua zi, Tudor Vianu îi expedia vechiului său prieten această telegramă:

Eugene Ionesco
14 Rue Rivoli
Paris

Spectacol magnific cu Rinocerii la Bucureşti. Beligan şi confraţii lui neîntrecuţi. Mare, eclatant succes. Felicitări şi îmbrăţişări ţie şi Rodichii din partea mea şi a Lilichii.

Tudor Vianu

Apoi, în seara de 23 mai 1965, spectacolul s-a jucat la Paris, în prezenţa autorului, care, spre uluirea şi imensa noastră satisfacţie, a declarat că *Rinocerii* noştri au fost cea mai bună reprezentaţie cu celebra piesă dintre toate câte s-au jucat în lume.

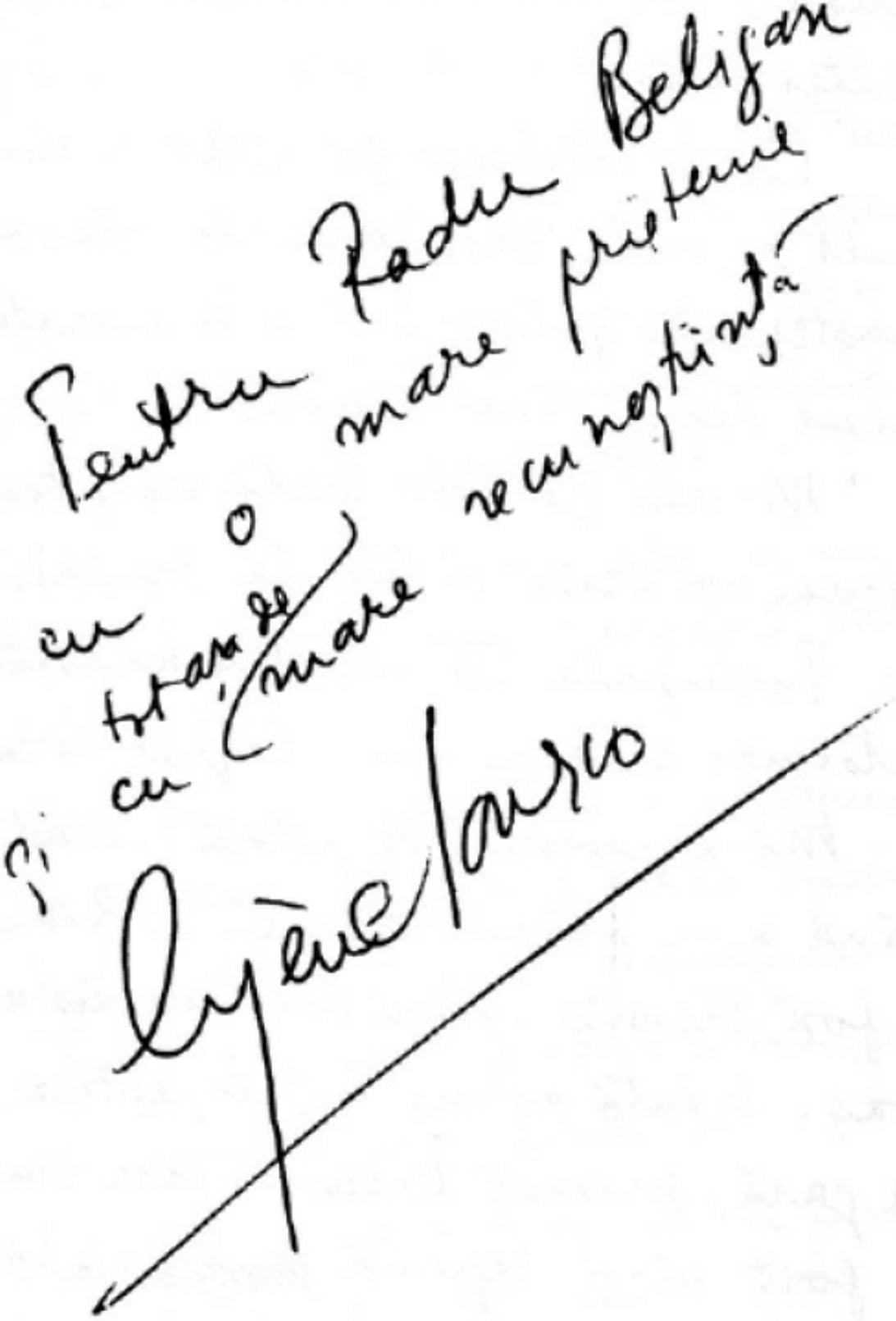
Magia acelei seri s-a prelungit până spre dimineaţă. Hoinărind cu Ionesco prin Place de la République, deodată vede firma unui bistro, *Au thermomètre*.

„Ia te uită, ăsta s-a inspirat din Caragiale! *La termometru* e o firmă pe care nu o putea inventa decât nenea Iancu…“

Nu e prima oară când recunoştea influenţa pe care a avut-o asupra formaţiei lui spirituale autorul *Scrisorii pierdute*, căruia îi spunea *Le plus grand*

des génies méconnus…

Păstrez cu evlavie ediţia de la Gallimard a *Teatrului* său în 4 volume, cu această dedicaţie în româneşte: „Pentru Radu Beligan, cu o mare prietenie şi cu tot aşa de mare recunoştinţă. Eugène Ionesco.“



(Article lui Mihail Sebastian)

Sceaux, în casa Doctorului Hechter
23 Mai 1965, după masa de seară

Ionescu către mine: O prietenie se leagă à travers le travail. Rinoceriii au fost proiectul de a ne cunoaște mai îndeaproape. Este un Bérenger formidabil. Peste Jean-Louis Barrault și peste Laurence Olivier. Din păcate nu pot declara asta ~~fără~~ ziariștilor: sînt artiști mari dar nesuportabili și eu mai am ~~[illegible]~~ relații de muncă cu ei.

Am stat mult pe gânduri dacă se cuvine să fac publică o mărturisire a lui Ionesco, din acea unică noapte de 23 mai 1965.

După spectacol, am fost invitaţi acasă la autor, în Bd. Montparnasse. De acolo, fratele mai mare al lui Mihail Sebastian – doctorul Hechter –, bun prieten al lui Ionesco, ne-a invitat pe amândoi să continuăm a ne bucura de triumf în locuinţa lui din Sceaux, o suburbie a Parisului.

La un moment dat, Ionesco m-a luat deoparte, într-un colţ al salonului, şi mi-a făcut o mărturisire strict confidenţială.

Deşi muream de dorinţa de a o împărtăşi, am păstrat secretul până azi. Dar cum cei trei protagonişti implicaţi în această taină nu mai sunt printre noi, iată, scot, dintre documentele mele de preţ, această hârtiuţă îngălbenită de vreme, scrisă după ce Ionesco m-a condus la hotel.

De cum am intrat pe uşa camerei, m-am grăbit să notez cuvânt cu cuvânt uluitoarea declaraţie, care a însemnat supremul elogiu la care puteam visa vreodată: „O prietenie ne leagă *átravers de travail*. Rinocerii au fost prilejul de a ne cunoaşte şi împrieteni. Eşti un Béranger formidabil. Peste Jean-Louis Barrault şi peste Laurence Olivier. Din păcate, nu pot declara asta jurnaliştilor: sunt artişti mari, dar respectabili, şi eu mai am relaţii de muncă cu ei.“

În 2001 am publicat această evocare în Apostrof, la rugămintea Martei Petreu. După câteva zile, am primit o scrisoare de la Alain Paruit, scriitor francez, excelent cunoscător al limbii române, membru al frumoasei echipe Monica Lovinescu-Virgil Ierunca în anii de glorie ai Europei Libere.

Alain Paruit
34, rue Clisson
75013 Paris

Paris, 19 martie 2001

Stimate Domnule Beligan,

Am avut plăcerea să vă citesc evocarea lui Eugène Ionesco în *Apostrof*.

Văzusem şi eu în anii '60, la un scurt interval, *Rinocerii* în realizarea Dumneavoastră şi în cea a lui Jean-Louis Barrault, mare om de teatru dar care, de astă dată, rămăsese la suprafaţa anecdotică a piesei, pe cînd Dumneavoastră aţi stiut să scoateţi la iveală toată profunzimea, toate straturile subterane ale textului, refuzînd facilitatea. Calitatea deosebită a regiei şi a interpretării Dumneavoastră era o evidenţă luminoasă.

In anii '70, am avut de două ori prilejul să stau de vorbă cu Eugène Ionesco despre cele două spectacole. In ambele rînduri, mi-a spus şi mie ceeace vă încredinţase pe 23 mai 1965 : sînteţi cel mai bun Bérenger pe care l-a văzut, cel care a ştiut să meargă la esenţa piesei. Ionesco îmi spunea aceste lucruri cu o molcomă dar neclintită convingere.

Mă bucur, stimate Domnule Beligan, că vă pot aduce această mărturie : anii trecuseră, dar Ionesco nu uitase nicidecum extraordinara Dumneavoastră interpretare.

Cu admiraţie,

Alain Paruit

Mă ispiteşte ideea de a juca rolul lui George din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*; nici vorbă, una dintre cele mai strălucite piese ale dramaturgiei contemporane. Şi care-i atât de puţin prezentă pe scena Naţionalului. Îl consider pe Albee mai profund decât Tennessee Williams, inegalatul creator de atmosferă veninoasă şi tulbure, împletită din frustrări şi atrocităţi, cu eroi care-s un fel de plante carnivore susţinute de un lujer fragil. La Albee nevoia iubirii şi voinţa puterii, jocul dragostei şi al urii constituie emisferele unui univers văzut în toate abisurile şi înălţările sale, un univers în care multe sunt dezolante, dar sordide rămân doar impulsurile meschinăriei materiale şi pornirile care nu vin nici dintr-o afectivitate, nici dintr-o minte cercetându-se pe sine cu agresivitate şi compasiune.

George şi Martha, care se detestă tot atât de mult pe cât se iubesc şi care-s angajaţi de ani de zile într-un război de natură mai curând să consolideze o unire decât să adâncească o despărţire, exorcizează în insulte reciproce o dragoste alterată, şi totuşi imprescriptibilă. Fiecare scenă demască o minciună, trădează o făgăduinţă, ucide un vis, dar exprimă şi resursele unei inepuizabile tandreţi. Când cortina cade, înţelegem că toată piesa n-a fost decât războiul pe care cuplul l-a purtat împotriva falsurilor, amăgirilor, ipocriziilor (în care l-au împins propria lui structură psihologică, ambianţa morală şi socială şi anii) pentru a se desprinde de această sufocantă reţea şi a trăi în luciditate.

Mă tem de rolul lui George. Va trebui *nu să alternez* momentele de suferinţă cu cele de cruzime, pe cele de tristeţe incurabilă cu cele de o ironie malignă şi pe cele de slăbiciune morală cu cele de tărie spirituală, ci *să le trăiesc simultan*. Tot secretul personajului se află – cred – în această concomitenţă care comportă nenumărate sentimente opuse, denudare morală şi pudoare, declasare şi demnitate, eşec pe plan profesional şi biruinţă în ordinea cunoaşterii, oboseală şi tensiune paroxistică etc. Voi reuşi să dau coerenţă şi expresie vie tuturor rupturilor şi împotrivirilor care fac unitatea şi continuitatea personajului? Nu cumva voi da greş? E întâia oară când mă aventurez într-o astfel de încercare artistică… Cui i-e frică de Virginia Woolf?… Mie.

MIERCURI

L-am văzut pe Grigore Vasiliu-Birlic la spital, pe patul de suferinţă, puţin înainte de a pieri. Faţa, tot mai puţină, căpătase culoarea humei, iar ochii aveau o strălucire stinsă. Neputând accepta prezentul, convertise trecutul şi viitorul în prezenţe: evoca ostenit amintiri, încropea vagi proiecte. L-am încurajat, jucându-i cât am putut mai bine comedia optimismului. Dar Birlic, care era un actor înnăscut, care ghicea din instinct toate trucurile meseriei, care ştia să plângă fără lacrimi, stârnind hazul publicului, nu m-a crezut. S-a mărginit să-mi mulţumească pentru reprezentaţie, reîntorcându-se între spaimele sale, recăzând în direcţia propriei lui singurătăţi. Puţin timp după aceea, sub efectele maladiei, a vrut să creadă şi să accepte iluzia. S-a agăţat de minciunile pe care i le spusesem, le-a asociat cu cele oferite de cei apropiaţi lui, pândind o presupusă şi imposibilă ameliorare.

Când acest profesionist al veseliei, care ne făcea să râdem ca nimeni altul de naivitatea, de stupiditatea, de mărginirea ori de nostalgiile nelecuite ale omului ne-a părăsit, am avut sentimentul că unele dintre chipurile sub care ni s-a înfăţişat tuturora – bucuria – vor rămâne totdeauna legate pentru mine de obrazul acela concentrat asupra chinului, istovit de durere.

VINERI

Ieri unul dintre spectacolele noastre s-a jucat inacceptabil de prost. Nu înţelegeam cum de la o seară la alta pot exista fluctuaţii atât de marcate la nişte actori cu exerciţiul îndelungat al scenei. Interesându-mă în pauză, am dezlegat repede misterul. Între două interprete izbucnise o ceartă. Îmi venea să strig, ca un adevărat om de teatru: „Dacă nu v-aţi ucis una pe alta, cum de-aţi îndrăznit să rataţi reprezentaţia?“

SÂMBĂTĂ

Presa literară din întreaga lume şi-a amintit că în urmă cu zece ani ne părăsea Albert Camus, scriitorul care a marcat o întreagă generaţie dând glas

întrebărilor ei cu privire la cel mai scurt drum între înţelepciune şi disperare, între măsură şi revoltă, între justiţie şi caritate. Acest clasic al deznădejdii (supravegheată şi combătută) a fost printre puţinii autori care în teatrul postbelic s-au împotrivit acelui mod de a înţelege activ lumea fără a întreprinde nimic, şi care e suferinţă; suferinţă zadarnică. Ce rămâne astăzi din piesele sale? Mai des comentate decât jucate, ele par a fi iubite mai curând dintr-un legământ decât dintr-o nevoie. Să se fi istovit puterea de seducţie a teatrului său? Nu cred. Publicul lui e cel care a obosit. Nu ştiu când şi unde anume, însă sunt sigur că opera sa are întâlnire cu tânărul de mâine, care o va citi aşa cum ar sta de vorbă cu el însuşi.

DUMINICĂ

Am vorbit cu Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Eugen Barbu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Paul Anghel. Toţi mi-au promis că vor scrie pentru Naţional. Vom pune în scenă, în stagiunile următoare, şi câteva piese semnate de Victor Ion Popa, Mihail Sebastian, şi ne pregătim pentru *Danton*, de Camil Petrescu.

În ciuda diferenţei de vârstă dintre noi, Victor Eftimiu mi-a acordat prietenia lui, mai ales după ce am jucat rolul Vagabondului din *Omul care a văzut moartea*.

Făceam deseori vacanţele împreună la mare şi ne pierdeam în lungi discuţii peripatetice, el în plină facondă, eu – fermecat de erudiţia lui în multe domenii.

Odată, la Constanţa, ne-am oprit în faţa unei vitrine în care erau expuse vreo douăzeci de busturi în miniatură ale lui Ovidiu, exilatul de la Tomis. Nişte orori de ghips, trase în serie. Peste grămada de busturi kitsch, un anunţ scris cu litere mari, preciza:

„OVIZI, 6 lei bucata“

Îmi amintesc explozia de râs pe care ne-a stârnit-o acel plural stupefiant şi, de aici, consideraţiile de ordin lingvistic. În fond, negustorul făcuse o analogie: GUVID-GUVIZI, OVID-OVIZI…

Eftimiu, care se născuse în Boboştiţa din Epirul albanez şi n-a ştiut, până la şapte ani, nicio boabă românească, era pasionat să descopere originea unor cuvinte şi deţinea secretul multor etimologii neaşteptate. De pildă, îmi spunea el, cuvântul *săndulie*, cu care oltenii numesc covoraşul de lângă pat, vine de la franţuzescul *descente du lit*.

Cine şi-ar fi închipuit că atât de neaoşul *mujdei* vine tot din franceză: *mousse d'ail* (adică spumă de usturoi)?

Cuvântul *mişto*, revendicat de ţigani, derivă, după Eftimiu, de la sintagma nemţească *mit stock* adică „cu baston“, ceea ce înseamnă ceva de condiţie bună. Un tip cu baston e un tip mişto!

Tot din germană ne vine şi cuvântul *şmecher*. Boierii olteni care aveau podgorii, îmi explica Eftimiu, au angajat specialişti în degustarea vinurilor. În germană, *schmecken* înseamnă a avea gust, a fi bun la gust. Omul care făcea operaţia era un şmecher, adică un specialist pe care nu-l puteai păcăli cu un vin prost. De aici, prin extensiune, un individ isteţ, imposibil de tras pe sfoară.

Cu totul neaşteptată este originea altor două cuvinte a căror etimologie o descoperise Eftimiu. E vorba de *paţachină* şi *joben*. Dicţionarul ne spune că paţachina e planta numită în latineşte *Rubia tinctorum*, dar nu ne arată că tot paţachină se spune şi unei femei de moravuri uşoare. Care e rădăcina acestei

paţachine? În Bucureşti, exista pe vremuri un vestit mezelar pe nume Paţac. Fratele acestuia a fost cel dintâi care a deschis în România un „şantan“ pe bulevardul Elisabeta, importând de la Viena nişte fete vesele care circulau seara pe bulevard în faţa „instituţiei“, ca să atragă clientela. Acestea erau „fetele lui Paţac“, adică paţachinele…

În ce priveşte cuvântul *joben*, multă lume se întreabă de ce acest soi de pălărie e desemnată în toate limbile cu cuvinte care indică forma ei (în franceză *haut-de-forme*, în engleză *top hat*, în germană *zylinder*, în italiană *cilindro*), limba română fiind singura în care numele înaltei pălării are cu totul altă denumire, afară de aceea populară de „ţilindru“. Explicaţia este simplă: cel ce a introdus în Bucureşti prestigiosul acoperământ era un negustor francez care avea magazinul pe Calea Victorie şi se numea Jobin.

Tot Eftimiu mi-a revelat că, în limba engleză, animalele comestibile au două nume, un nume când sunt moarte şi un alt nume când sunt vii. Boul se cheamă *ox* când e pe patru picioare, şi când e tăiat se cheamă *beef*.

Viţelul viu se cheamă *calf*, mort se cheamă *veal*.

Porcului i se spune *pig* când e viu şi *pork* când e mort.

Oaia este *sheep* când trăieşte, şi, când moarte, devine *mutton*.

De ce? Fiindcă în Anglia, începând cu secolul al XIII-lea, paznicii de turme au fost întotdeauna nemţi: ox, sheep, calf, pig. În vreme ce bucătarii au fost totdeauna francezi.

veau – veal

porc – pork

mouton – mutton

boeuf – bee!

Interesant, nu?

MIERCURI

În ultimii ani, un val pustiitor de musicaluri s-a abătut asupra teatrului mondial, după ce produsese efecte similare asupra cinematografului. Decepţiile au urmat unele după celelalte, chiar dacă au fost uneori însoţite de importante câştiguri materiale, fiindcă, tot aşa cum pentru film întoarcerea la comedia muzicală înseamnă resuscitarea unor naivităţi defuncte, tot aşa pentru scenă revenirea la „cânticele“ constituie retrogradarea într-o depăşită vârstă mintală. Când un autor sau un regizor îşi propune să realizeze un musical, îmi aduc imediat aminte de vorbele lui Beaumarchais: „Astăzi, când ceva nu merită să fie spus, e pus pe note.“ Teatrul are exigenţele sale – nici incompatibile cu lirismul, nici străine (uneori) de o anumită superficialitate, dar toate apropiate de substanţă, de idee, de reflecţie.

SÂMBĂTĂ

Incluzând în repertoriu *Danton*-ul lui Camil Petrescu, colectivul nostru îşi asumă o îndrăzneală mai mare decât ar fi reprezentarea celei mai cutezătoare opere de avangardă. Nu avem voie să ratăm pe scenă această strălucită pagină a literaturii noastre, care, ca şi alte piese ale scriitorului, prezice şi presimte cea mai modernă dramaturgie de idei. Ne-am angajat într-o aventură pe cât de pasionantă, pe atât de dificilă. Pasionantă pentru că nu cunosc în teatrul universal multe alte piese care, prin problematica lor, să aibă o rezonanţă mai răscolitor actuală, iar prin personajele lor să pună în termeni mai pregnanţi tema idealului în istorie, a relaţiei dintre tranzitoriu şi absolut, dintre aspiraţie şi necesitate. Dificilă, fiindcă e o dramă în care fiecare cuvânt relevă, modifică şi întregeşte înţelesul altuia, dar depăşind durata normală a unui spectacol şi, ca atare, impunând – pentru a fi reprezentată – amputări.

Mult timp am ezitat înainte de a suprima măcar o literă din textul lui Camil, cu toate că aveam la îndemână exemplul atâtor altor mari piese care în transpunerea scenică au fost micşorate ca întindere, fără a se sacrifica dimensiunea lor spirituală. În cele din urmă, după îndelungi consultări cu noi înşine, am trecut la câteva reducţii. Asupra unora dintre ele am revenit. Aşa se face că

reprezentaţia va dura, probabil, mai mult decât spectacolele aşa-zis lungi. Aş vrea să credeţi că decizia nu e urmarea unei prudenţe excesive, a unei slăbiciuni, ci expresia credinţei noastre în piesă şi în puterea ei de a captiva mult mai mult decât altele.

16 iulie 1938. Terminasem primul an de Conservator şi mă aflam în vacanţă în munţii Apuseni, la Brad, unde taică-meu era şef de gară, când am primit o telegramă: „Veniţi neapărat Bucureşti duminică dimineaţă. Angajament. Victor Ion Popa.“

Am recitit de nenumărate ori textul, gâtuit de emoţie. Voiam să cred în miracol şi mă temeam de o farsă: de unde mă putea cunoaşte Victor Ion Popa? Dar telegrama era autentică. Victor Ion Popa mă văzuse în rolul lui Ludovic al XI-lea din *Gringoire*, al lui Théodore de Banville, pe scena Teatrului Naţional (cel vechi, bombardat de hitlerişti), în producţia clasei Luciei Sturdza˝-Bulandra. Reţinuse în tânărul care voia să devină tragedian posibilitatea unei vocaţii comice. M-am prezentat, înfiorat de toate nădejdile şi copleşit de toate sfielile. Şi astăzi îmi bate mai tare inima când trec prin faţa casei bătrâneşti, austere, din Strada Şcoalei, unde se adunaseră actorii convocaţi de Victor Ion Popa. I se încredinţase conducerea unui nou teatru şi trupa, alcătuită cu o rară ştiinţă a ansamblului, număra mulţi începători. Debutantul a avut, aşadar, şansa unică de a fi călăuzit la cei dintâi paşi de această personalitate pentru care teatrul nu avea secrete.

Ucenicul îşi asculta fascinat maestrul. Vedea în el o autoritate ştiinţifică şi un vrăjitor, cucerit deopotrivă de rigoarea demonstraţiei şi de expresia ei incandescentă. Victor Ion Popa ne învăţa în repetiţii memorabile cum să tălmăceşti pe scenă ezitările inimii şi tresăririle inteligenţei, cum să exprimi într-o privire un peisaj şi să schiţezi într-un gest nedefinitul unei stări sufleteşti. Îmi amintesc că, într-un rând, ne-a arătat nouăzeci şi opt de posibilităţi de a sugera o atitudine doar prin felul cum te aşezi pe scaun; iar altădată ne-a demonstrat vreme de două ceasuri infinitele nuanţe care compun substanţa tăcerii.

„În dicţiune“, ne spunea el, „defectul cel mai mare pe care îl au actorii în general este că apasă pe anumite cuvinte, atunci când ideea este răspândită pe întreaga frază.“ În termeni profesionali, noi spunem că actorul „se agaţă de cuvinte“. Victor Ion Popa mi-a spus la o repetiţie: „De ce te agăţi de cuvinte ca şi cum te-ai îneca? Înoată!“

Elogiind fineţea pedagogului, n-aş vrea să diminuez meritele unice ale artistului. Victor Ion Popa este autorul unor spectacole care, la vremea lor, au

însemnat mari biruinţe ale scenei româneşti. În adevăr, *Volpone, Henric al IV-lea* (Pirandello), *Periferie, Simunul* ori *Azilul de noapte* se înscriu printre cele mai strălucite reprezentaţii europene din deceniul al patrulea, cu nimic mai prejos decât cele ale lui Stanislavski sau Reinhardt. De altfel, celebrul tragedian Paul Wegener, după ce a asistat la *Azilul de noapte* pus în scenă de Victor Ion Popa, l-a îmbrăţişat pe regizor şi a declarat: „Victor Ion Popa se află pe linia marilor regizori europeni. La Berlin, tânărul acesta ar ajunge celebru în trei ceasuri.“

Dacă printr-un miracol (pe care această artă a tuturor miracolelor – teatrul – este incapabilă să-l producă) am revedea spectacolele lui Victor Ion Popa, am observa îndată că multe dintre tendinţele inovatoare ale ceasului de astăzi au fost experimentate de regizor. Din păcate însă, arta scenică nu se înregistrează decât pe pupilă şi timpan, iar trecerea anilor toceşte inevitabilul, prin suprapuneri succesive, acuitatea imaginilor vizuale şi auditive. Când piere o generaţie, rămâne numai amintirea controversată a celor ce au dominat efemer în cea mai efemeră dintre arte. Iată de ce simt nevoia să mi-l amintesc pe Victor Ion Popa.

A fost şi a rămas pentru mine o nimicitoare individualitate, sinteza scânteietoare a nenumărate daruri. Autor, tălmăcitor, regizor, actor (l-am văzut în rolul lui Cadîr!), scenograf, costumier, desenator, caricaturist, pictor, sculptor, omul acesta era făcut din plămada armonioasă a spiritelor universale. Numai aşa, se înţelege cum, la răscrucea atâtor vocaţii, nu s-a pierdut pe sine, iar tensiunea atâtor daruri nu a devenit un obstacol, ci un fericit echilibru.

Cel care în clasa a doua de liceu („Liceul Internat“ din Iaşi, în care am învăţat şi eu!) juca în *Millo Director*, scria şi desena încă de la 14 ani, iar înainte de a da bacalaureatul punea în scenă *Revizorul* a sesizat de timpuriu că numai o seriozitate riguroasă, intransigentă, o muncă intensă şi disciplinată pot ţine în frâu şi unifica atâtea disponibilităţi. Personalitate cristalizată la o vârstă care însemna pentru alţii incertitudine şi dibuire, el a înţeles că uşurinţa poate deveni demonul rău al creaţiei sale şi că numai o energie excepţională îl poate salva şi împlini ca artist.

În lumina acestui adevăr şi-a educat curiozitatea pentru ideile generale

şi şi-a desăvârşit formaţia culturală, plecând totdeauna de la izvoarele „de mâna întâi“. Tânărul a evitat lecturile facile, vorbăria de prisos, şi s-a sechestrat de bună voie într-o muncă istovitoare. Astfel a reuşit o mare victorie – nu talentele l-au stăpânit, ci el a stăpânit talentele, iar asta a invadat în întregime această viaţă şi a transfigurat-o.

Victor Ion Popa m-a făcut să înţeleg că hrana necesară vieţii unui actor este cultura. Datorită lui am simţit că dacă nu ai discernământul necesar ca să apreciezi frumuseţile, minunile artelor plastice, ale muzicii, ale arhitecturii, dacă nu eşti în stare să te emoţionezi şi să înţelegi, încetul cu încetul, misterele capodoperelor, mai bine nu te apuci de meseria asta!

Dintre zecile de imagini pe care numele său mi le evocă, una se impune înaintea tuturor celorlalte.

Îl văd stând la masa de lucru din stejar afumat, în faţa unei scrumiere ticsite de mucuri, cu o ceaşcă de cafea plină lângă un termos imens. În încăperea cât chilia unui călugăr – situată în spatele scenei –, cu pereţii acoperiţi de afişe, de schiţe, cu rafturile gemând de cărţi, un om cu fruntea înaltă şi brăzdată se plimbă, îşi adună gândurile risipite printre rotocoalele de fum, le ordonează şi – fulgerător – le transcrie. Este mereu într-o febră a creaţiei care nu cunoaşte răgaz, este mereu într-o afirmare a fecundităţii care nu cunoaşte odihnă.

Victor Ion Popa nu ieşea cu săptămânile din teatru. Nopţile şi le petrecea scriind, desenând, zilele – pe scenă sau în ateliere.

Spirit prin excelenţă activ, dinamic, refuza pauza, chiulul, somnolenţa, şi nu accepta transferul de responsabilităţi.

„Mă odihnesc de o muncă prin altă muncă“, mi-a spus într-o zi. Supraveghea el însuşi totul, cu patimă, cu îndârjire şi părea să nu aibă altă viaţă decât teatrul. Şi, dacă mă gândesc bine, nici n-a avut alta.

În cadrul unei reuniuni de lucru, o actriţă din colectivul nostru a sugerat ca personalităţile primei scene – cele pe care nimeni nu le contestă, cele pe care şi alte teatre le solicită – să renunţe a mai apărea în spectacolele Naţionalului, lăsând astfel locul unor interpreţi mai puţin norocoşi şi, eventual, mai puţin înzestraţi. „Frate să-mi fie, şi nu voi accepta să intre în trupă“, clamase cu puţin timp înainte un actor revoltat de întinerirea ansamblului, în cadrul unei peroraţii ce se reclama de la dreptul primului ocupant.

E o veche, pioasă şi tenace dorinţă ca valorile să dispară şi ca altele noi să nu mai apară, pentru a se deschide astfel drumul aurit al mediocrităţii, şi nu aş fi semnalat aceste naive invitaţii – oricât ar fi fost de energic exprimate – dacă ele nu ar fi fost definitorii pentru o întreagă mentalitate. Cea a unor întârziaţi cultural (speriaţi de legile emulaţiei, îndârjiţi de preferinţele spectatorilor), solicitând un statut de protecţie, de natură să le asigure (în mod artificial) supravieţuirea.

Teatrul, care, după cum se ştie, e alcătuit din două jumătăţi care nu se lipesc totdeauna, şi anume dăruirea şi egocentrismul, devine câteodată reşedinţa unor idei îndrăzneţe. O astfel de idee, expusă recent, a fost aceea ca piesele să fie alese de aici înainte de interpreţi în funcţie de nevoile lor de afirmare, şi tot în seama lor să cadă şi alcătuirea distribuţiilor, pentru a se evita astfel opţiunile celor ce au urechea prea atentă la cererile publicului.

Acest proiect mi-a fost comunicat la finele unei zile, după ce ascultasem plângerea unui actor împotriva unui regizor care-l „persecuta“, opinia sinceră a altuia despre un coleg care-l „lucra“, reproşul unui al treilea că a fost pus să joace un rol cu tot dinadinsul ca să-şi frângă gâtul, şi că e aşezat totdeauna pe scenă aşa încât să nu fie văzut, în fine, explozia de mânie a unui al patrulea, că întreprinderea de afişaj „unde mai mare şi mai tare e un veşnic inamic personal“ îl sabotează.

Nu surâdeţi. Vă asigur că nu am luat în uşor niciuna dintre confesiunile înlăcrimate sau mânioase, cum foarte sensibil am fost şi la acea „reformă“ de care pomeneam, destinată să soluţioneze radical orice nemulţumire a interpreţilor privind repertoriul, directorii de scenă şi asistenţa. Nu ai dreptul să treci pe

lângă aceste insatisfacţii, revendicări şi utopii, oricât ar fi ele de puerile sau de hazardate, pentru că orgoliul reprezintă adesea în profesiunea noastră un factor stimulator, şi e firesc să existe clipe în care cel ce dă viaţă ficţiunii să se creadă centrul lumii. Pe urmă, chiar dacă aceste mici nimicuri se află pe al zecelea plan, iar ingenuitatea iniţiativei chemate să le suprime e dezarmantă, tot un fapt rămâne că ele pot otrăvi o existenţă de artist, mai cu seamă că se întâmplă uneori să aibă şi un temei real.

Trebuie să înţelegi felul de a gândi al celor ce au meseria de a duce personalitatea până la impersonalitate. Nu ai voie să treci insensibil pe lângă conflictele lor cu lumea şi cu ei înşişi, oricât de mărunte ar apărea unui ochi din afara teatrului, fiindcă prin ele vorbeşte suferinţa unor fiinţe care sunt victimele unor opinii preconcepute, sau care văd cum harurile lor, lăsate în paragină, se ofilesc, sau – şi mai grav – constată că vocaţia le-a fost dezminţită de timp. Înţeleg răfuiala lor disperată cu hazardul, cu destinul, şi o urmăresc cu strângere de inimă.

Din nenorocire însă, în vacarmul provocat de astfel de dispute se află riscul de a se omite că instituţia noastră n-a fost creată pentru a servi actorii, ci pentru ca actorii să servească publicul.

Dacă uităm raţiunea de a fi a Naţionalului, dacă, din mărinimie şi pentru o iluzorie pace internă, se abdică de la criteriul calităţii, condamnându-l să devină o întreprindere care nu supără pe nimeni şi nu animă nimic, mandatul ce-i justifică existenţa încetează.

Scriu toate acestea cu întreaga răspundere, încredinţat că ţelurile majore ale Naţionalului concordă perfect cu nevoia talentelor lui autentice de a se manifesta şi hotărât să nu fac nicio concesie asaltului mediocrităţii. Niciuna.

MIERCURI

Reputaţiile scenei deţin într-o reprezentaţie rolul avantajos nu numai ca întindere ori ca prezenţă fizică. Asta şi pentru că piesa le acordă lor totdeauna ultimul cuvânt, replica cea mai fericită, traiectoria cea mai emoţionată. Apariţiile secundare n-au voie să găsească decât rareori o vorbă de duh şi e exclus să aibă dreptul la strălucire. Cel mult le e îngăduită puţină culoare. Legea lor e să treacă

discret de la un arlechin la altul, subliniindu-şi cât mai apăsat insignifianţa, pentru a reliefa personalitatea eroilor. Individualitate medie, lipsă de iniţiativă şi de anvergură, neutralitate – iată calităţile obligatorii, revendicate de text, ale apariţiilor secundare.

A rămâne exact între marginile acestor norme nu-i nici uşor, nici plăcut. Şi totuşi, sunt actori care, în pasiunea lor pentru meserie, le acceptă. Să-i admirăm ca pe toţi ceilalţi.

Spectatorul reţine – bineînţeles – numele protagoniştilor, iar presa, radioul, televiziunea călăuzesc interesul şi preţuirea către vedetele unui spectacol, recomandându-le stăruitor memoriei sale. Din când în când, câte un actor care joacă un rol de rangul al doilea sau al treilea reuşeşte o creaţie care-l singularizează, îl impune audienţei publicului şi-l înalţă în categoria celebrităţilor. Nimic mai firesc. Dar nici unii, nici alţii dintre aceşti privilegiaţi ai profesiunii n-ar fi reuşit să captiveze sala şi să devină capete de afiş fără contribuţia unor interpreţi al căror nume rămâne pentru mulţi dacă nu necunoscut, în orice caz, insuficient de familiar, de apropiat. Şi totuşi, aceşti interpreţi prea puţin ştiuţi, prea puţin aplaudaţi, sunt cei care au sprijinit ascensiunea altora. Aparent, ei sunt numai tăcerea care valorifică explozia, ei sunt numai vocile care valorifică tăcerile. În fapt, ei au dat astfel replica, încât ceilalţi să obţină succesul. Ei şi-au rostit astfel cuvintele, încât ceilalţi să-şi poată permite toate libertăţile şi toate îndrăznelile, fără să se atenteze la adevărul general al imaginii. Să-i admirăm pentru pasiunea care le insuflă curajul de a-şi accepta destinul.

JOI

Într-un moment în care Naţionalul îşi reîmprospătează energiile pentru a şi le pune, în primul rând, în serviciul dramaturgiei româneşti, e de datoria acestui teatru să omagieze talentul şi hărnicia unuia dintre regizorii care s-au dăruit statornic şi pasionat realizării scenice a piesei originale. În adevăr, puţini alţi regizori din generaţiile mai tinere se pot mândri cu atâtea succese în serviciul literaturii noastre ca Moni Ghelerter.

Mihail Sebastian, Horia Lovinescu, Lucia Demetrius, Paul Everac, şi

mulţi, mulţi alţi scriitori datorează o bună parte dintre reuşitele lor acestui artist cu ample resurse de înţelegere, de fineţe, de lirism, de subtilitate – toate limpezite, puse în ordine şi rânduite într-un fericit echilibru.

Spectacolele lui Moni Ghelerter nu sunt niciodată „interesante“, fiindcă artificiile şi experienţele nu-l atrag. Spectacolele lui sunt naturale, necesare. Ele refuză să ne intrige sau să ne bruscheze. Se mulţumesc să ne cucerească prin puterea clară şi simplă de a exprima viaţa. Atenţia sa se îndreaptă cu predilecţie spre oamenii piesei, fiecare personaj trăind o existenţă individuală diferenţiat, conturat. Chiar şi siluetele episodice, care de obicei se pierd în aglomerarea vocilor şi mişcărilor, reprezintă un tip, o prezenţă. O fină reţea de amănunte şi nuanţe e desemnată oricărui destin. Această modestie în descrierea vieţii şi această temeinică investigaţie a eroilor caracterizează un stil regizoral câştigat pentru totdeauna de precizie, de măsură, şi prin transparenţa căruia se aude net, distinct, vocea dramaturgului.

E un elogiu pe care i-l aduc din toată inima, întrucât socot că nicio împlinire scenică nu poate avea loc în dispreţul sau în paguba textului. Că montările lui Moni Ghelerter se sprijină de regulă pe umerii actorilor, constituie un alt merit al său. A cunoaşte posibilităţile fiecărui actor, a intui corespondenţele lui organice cu un anumit personaj, a-i organiza întâlnirea cu acest personaj, relevându-i disponibilităţile secrete şi ignorate şi prevăzându-i drumul ascuns, a-l dirija astfel încât identificarea interpretului cu rolul să dobândească, la capătul unui proces de trăiri şi de creaţie, spontaneitatea, surpriza, adevărul realităţii, iată o calitate pe care o deţine şi ştie s-o fructifice numai un regizor care crede în actor şi nu-l consideră un subaltern fără iniţiativă ori o impersonalitate.

Mi-a plăcut şi-mi va plăcea totdeauna să lucrez cu cel care a intuit că pot să-l joc pe Cerchez din *Ziariştii* ori pe Tuzenbach din *Trei surori*, care a creat *Romeo şi Julieta* ori *Unchiul Vania* într-o viziune pe care contingente întregi de spectatori o au mereu în memorie, cu acest om cu puterile de curiozitate şi devoţiune artistică vii, febrile, tinere.

VINERI

Salvador Dali îmi trimite, printr-un prieten comun, un foarte frumos album cu o dedicaţie care cuprinde întreaga pagină de gardă şi în a cărei grafică exaltată se află pecetea indelebilă a „sublimului“ .

SÂMBĂTĂ

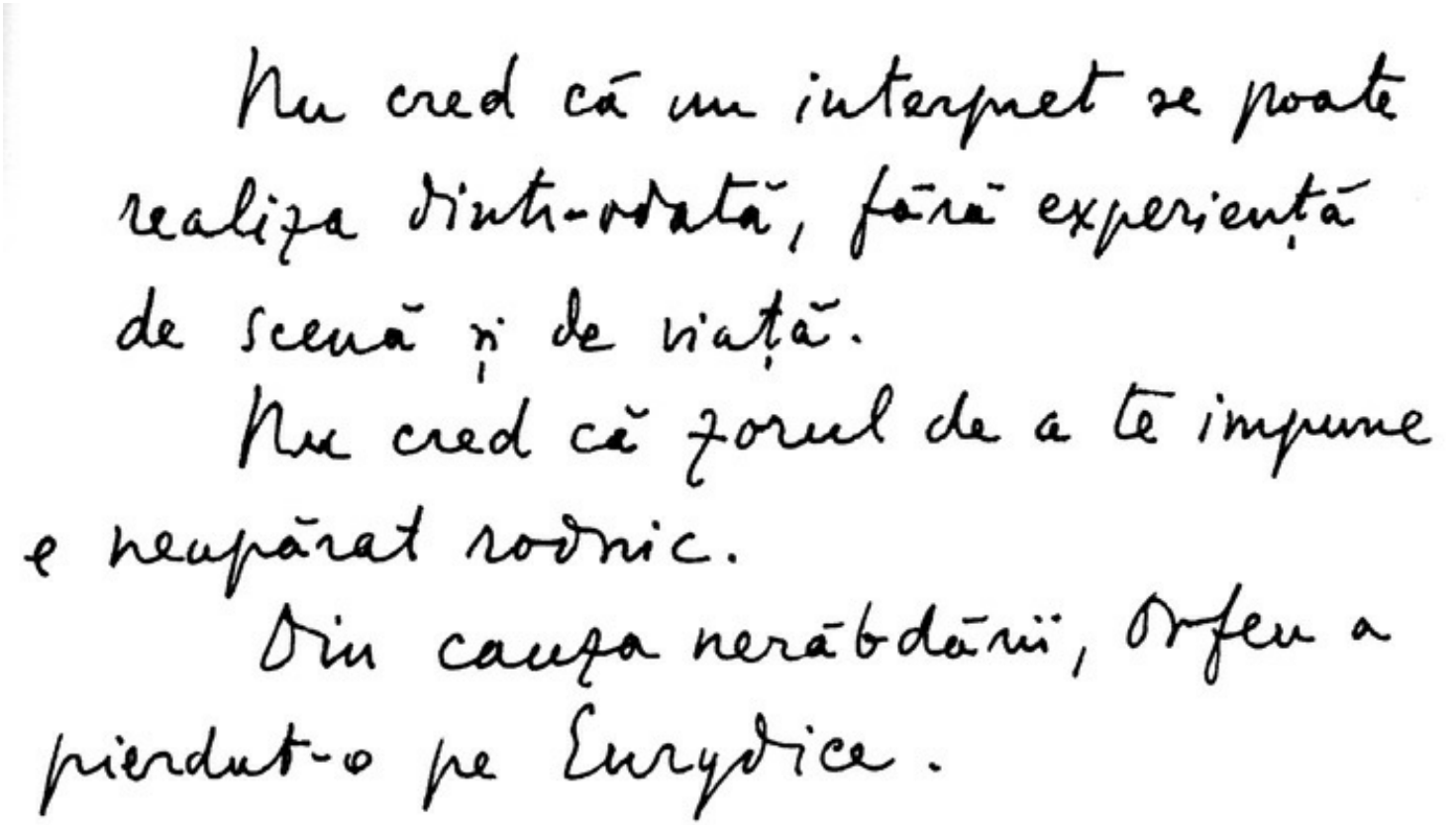
„Pe mine mă lasă rece opinia unui critic. Mă interesează să mă susţină. N-am nevoie de judecători. Mă mulţumesc cu partizani.“ Această frază a rostit-o în urmă cu cinci ani un actor – pe atunci la începuturile carierei – care avea să dovedească un talent cert şi o sensibilitate delicată. Prostia nefiind partea cea mai tare a acestui artist, nu-mi rămâne decât să-i pun părerea pe seama unui cinism care a socotit că-i de prisos să se travestească.

Nu-mi propun să-l condamn astăzi pentru o culpă de ieri, deşi asemenea vinovăţii nu se prescriu în cultură. Încerc numai să înţeleg cum a putut o inteligenţă reală să adopte o poziţie atât de sumară, care se întoarce împotriva lui ca un glonte ricoşat. Să fie împrejurarea că, mai ales în trecut, cronica dramatică era lăsată la voia prea multor iniţiative şi devotamente, iar orice absolvent de facultate acceptat de un ziar, sau de radio, sau de televiziune avea dreptul să elogieze sau să mustre, aşa cum îi dictau tinereţea, conştiinţa şi superiorul său? Să fie faptul că unii critici au făcut proba opacităţii artistice şi labilităţii etice oferind celor ce-l căutau pretextul pentru minimalizarea însăşi a instituţiei? Să fie cele două sau trei accidente nefericite, petrecute mai demult, când un scriitor sau o actriţă au avut câştig administrativ de cauză în disputa cu judecata de valoare a cronicarului teatral? Să fie de vină atitudinea câtorva critici ori cea intolerant modernistă a altora?

Fără să micşorez importanţa unor astfel de factori, cred că substratul acelui cinism dezarmant e altul. Şi anume dorinţa, câteodată încă activă, încă virulentă, de a preface cronicarul într-un suporter, de a-l coborî din funcţia de frate (fie şi vitreg) al artistului în cea de subaltern. Nu-i, firește, o aspiraţie de dată recentă. Această sete de a domina şi controla spiritul critic a existat totdeauna în artă, cum totdeauna a existat tensiunea dintre creator şi cronicar. Oricine dintre noi poate cita exemple din trecut, din care se vede câte resurse de energie şi inventivitate s-au cheltuit de către scriitori şi artişti pentru a-şi

impune opera şi că ei nu s-au dat în lături de la niciun demers. Însă nimeni nu a cutezat, altfel decât în glumă, să nege funcţia – de superioară necesitate socială – exercitată de critică, şi nimeni nu a îndrăznit să le ceară cronicarilor să devină mărunţi agenţi de publicitate. Fiindcă aceasta ar fi însemnat să nege de la rădăcină autoritatea celor al căror verdict îl reclamau.

Ceea ce solicitau, ceea ce se luptau uneori cu atâta insistenţă să obţină nu era sentinţa unor inferiori, ci recunoaşterea unor egali. Altminteri, ce preţ ar mai fi avut elogiile? Altminteri, ce greutate ar mai fi avut confirmările exuberante? Sigur, există şansa ca laudele să le asigure în viaţa artistică o privilegiată situaţie de moment. Dar care scriitor, regizor sau actor autentic nu ştie că timpul (şi nu mă refer neapărat la posteritate) sfârşeşte prin a-şi lua reparaţia, revanşa? E un aspect la care nu ar fi rău să mediteze cei care, însufleţiţi de îndârjita voinţă de a câştiga în eternul război amical dintre artist şi critic, vor să readucă rostul cronicarilor la acela de profesionişti ai entuziasmului mimat, la acela de zgomotoasă şi vană galerie.


Nu cred că un interpret se poate realiza dintr-odată, fără experiență de scenă și de viață.

Nu cred că zorul de a te impune e neapărat rodnic.

Din cauza nerăbdării, Orfeu a pierdut-o pe Euridice.

Nu cred că un interpret se poate realiza dintr-odată, fără experienţă de scenă şi de viaţă.

Nu cred că zorul de a te impune e neapărat rodnic.

Din cauza nerăbdării, Orfeu a pierdut-o pe Euridice.

Motto pentru un volum de memorii:

Nu vorbi niciodată despre tine. Scrie!

VINERI

Mă despart cu greu de aparatul de radio. Se transmite Concertul pentru pian şi orchestră nr. 22 al lui Mozart, solist Wilhelm Kempf, şi regăsesc o seamă de lucruri păstrate în amintire din alte interpretări, dar descopăr şi nenumărate lucruri noi. N-am ce face. Azi am o zi grea, repetiţie, şedinţă, repetiţie, spectacol. Şi ce frumoasă e această pagină sonoră a lui Mozart!

DUMINICĂ

Interesul stârnit de teatrul cruzimii nu-i un accident al gustului public apusean. Când o civilizaţie îşi caută semnificaţia destinului ei în spectacolul suferinţei şi al morţii, aceasta înseamnă nu numai teroare în faţa existenţei ori resorbire în planul imaginarului a ceea ce opune şi leagă un semen de altul, dar şi neputinţa de a rezolva conflictele sale şi tensiunea spirituală a prezentului. Iar violenţa reprezentată pe scenă traduce un fals răspuns şi o abdicare de la interogaţia aptă să cuprindă şi să depăşească impasul. Şi mai înseamnă nivelarea generală în brutalitate şi durere până la limita de jos, unde elementarul şi uniformul triumfă asupra a ceea ce-i preţios şi ireductibil într-o existenţă de om.

Nu pun în discuţie atâtea dintre reuşitele artistice ale teatrului cruzimii, şi nici evenimentele istorice care l-au nutrit cu un adevăr cumplit. Observ doar că o asemenea imagine a lumii, tinzând să subjuge şi să otrăvească, se referă la o comunitate a răului. Iar spectacolul distrugerii la scară universală anulează deosebirile dintre victime şi călăi, dintre combatanţi şi complici, şi acreditează ideea profund mincinoasă a singurei coerenţe posibile: în decădere şi abjecţie, în cruzime şi demenţă.

Fără îndoială, exagerez spunând că acest teatru e un agent al barbariei, pe care uneori o exaltă, alteori o condamnă, totdeauna o recunoaşte, întrucât, în acelaşi timp, aceeaşi artă îşi ia pe umerii ei povara disperării, a urii, a violenţei ce caracterizează atâtea momente ale trecutului apropiat şi, numind răul, silindu-ne să-l privim în faţă, ne determină la o resurecţie spirituală şi etică. Dar ceea ce îmi repudiază în teatrul cruzimii e faptul de a fi hipnotizat de brutalitate şi durere. Ca de o nevroză paralizantă, zădărnicind orice căutare. Şi pe urmă mai e

ceva: să multiplici astfel de reprezentaţii, să faci din durere o stereotipie e un drum artistic îngust, condamnat la repetiţie şi saturaţie, şi unde inventivitatea e condamnabilă ca orice perversitate inutilă.

Ştiam de mult că în SUA unii oameni de teatru folosesc aparate care înregistrează reacţiile publicului, alcătuind un fel de cardiogramă artistică. Pentru o cât mai rentabilă cheltuială de bani şi de talent sunt consemnate momentele în care atenţia scade şi interesul osteneşte, aşa încât, odată înlăturate acestea, spectacolul să funcţioneze fără accident şi fără deficit emoţional. Este – nu-i aşa? – o excelentă iniţiativă, care tălmăceşte ştiinţific ceea ce noi deducem cu atâta imprecizie din scârţâitul scaunelor, din foiala spectatorilor şi din accesele lor de tuse.

Iată însă că o ştire (culeasă dintr-un ziar care pe pagina a doua descifrează soarta cititorilor săi în funcţie de conjuncţia astrelor, în cadrul unui horoscop, iar pe pagina a treia comunică ultimele noutăţi ştiinţifice) ne vesteşte că marii producători de filme, piese şi cărţi s-au hotărât să facă un pas înainte pe linia realizării unor opere apte să reunească în jurul lor cel mai ridicat număr de adeziuni. În dorinţa de a elimina tot ce e nesigur, riscat, ocult într-un succes, ei vor apela în curând la ordinatoare. Răsunetul unei creaţii va putea fi astfel stabilit dinainte, în funcţie de preferinţele minuţios studiate ale publicului şi de meritele operei. Dacă ştirea e adevărată, s-ar zice că suntem în zorii unei noi direcţii în viaţa culturii.

Mărturisesc că acest anunţ m-a întristat oarecum, deşi ar fi trebuit să exult la ideea că maşinile vor aprecia de aici înainte, la justa lor greutate, factorii subiectivi de natură să altereze judecata autorilor, şi că ele vor înlătura acel amestec de febră şi de nelinişte, de euforie şi de spaimă ce precede confruntarea artistului cu publicul. Mărturisesc că am fost puţin mâhnit de acest comunicat senzaţional, deşi s-ar fi cuvenit să fiu entuziasmat la gândul că de acum înainte se vor putea prevedea întru totul reacţiile provocate în rândurile diverselor categorii ale publicului de o carte, de un film sau de o piesă.

„Cum“, veţi spune dumneavoastră, „n-ai jubilat în faţa perspectivei de a se elimina din joc falsele pronosticuri? Cum, n-ai vibrat din tot sufletul că nu se va mai face risipă de muncă, de oameni, de material, că nu vor mai fi speranţe inutile şi aşteptări căzute, că reţeta infailibilă a clarvederii e la îndemâna noastră?“ Şi totuşi, am curajul să vă spun că nu m-am bucurat, ba chiar am

avut o tresărire de spaimă. Probabil că era vechea mea prejudecată că în artă nimic nu-i cert până n-are loc întâlnirea dintre creator şi public; de bună seamă, mă învăţasem să gândesc prost, ca Jules Renard, care zicea că, de îndată ce lucrezi pe scenă, nu mai poţi fi sigur de nimic; nu începe vorbă, mă temeam în mod nejust că o asemenea mentalitate, care judecă rentabilitatea unei creaţii după ecoul ei imediat, s-ar putea extinde spre dauna culturii, unde adevăratele câştiguri sunt cele de mâine, nu cele de astăzi…

Dar o întâmplare m-a liniştit. După cum ştiţi, în timpul misiunii lui Apollo 14, misiune îndelung pregătită, de nenumărate ori repetată şi în care nicio ipoteză n-a fost exclusă din câmpul posibilului, s-a petrecut un incident neprevăzut. La un moment dat, unul dintre astronauţi, doctor în ştiinţe, a trecut printr-o clipă de derută şi de panică. Nu ştia în ce direcţie se deschide un robinet banal: la dreapta sau la stânga. A întrebat disperat centrul de la Houston.

Ei bine, în acel moment, care sus a fost neînchipuit de dramatic, eu, aici, pe Pământ, m-am înseninat şi m-am împăcat din nou cu destinele noastre şi ale artei. Aşadar, şi acolo unde spontaneitatea a fost retezată din rădăcini e loc pentru neprevăzut. Aşadar, e în om un punct de foc pe care nu-l suprimă nimic. Aşadar, nu-i totul pierdut.

VINERI

Este, desigur, o experienţă pasionantă să realizezi pe un promontoriu natural şi pe fundalul unui decor de stânci autentice un spectacol menit să arate lupta celor dintâi fiinţe cu întunericul şi cu teroarea, încercarea lor prometeică de a smulge focul. Nu mă îndoiesc nicio clipă că munca tehnică a lui Peter Brook, autorul acestei creaţii, a dat rezultate excelente în cadrul renumitului festival de la Şiraz-Persepolis, unde neîntrecutul regizor a înfăţişat un mit în mişcare. Dar am aflat că interpreţii reprezentaţiei vorbeau o limbă imaginară făcută din strigăte, şoapte şi lacrimi, iar eu am senzaţia că în acest vocabular, care cochetează cu adevărurile fundamentale, nu-i loc nici pentru profunzime, nici pentru nuanţe. Şi nimeni nu mă va convinge că drumul spre o artă superioară trece neapărat prin barbarie şi rudimentar.

Oricum, în teatru, „a fi la zi“ nu presupune, după mine, a merge în pas

cu mişcările care deţin afişul actualităţii, ci a te gândi la stagiunile de mâine. Ceea ce în 1971 înseamnă practic a repudia formele teatrului antiliterar, aflat la crepuscul său chiar în clipa în care atâţia se înclină încă la zorii săi. Ceea ce în 1971 înseamnă practic a nu uita că verbul reprezintă vehiculul unei meditaţii şi al unei emoţii şi că el constituie cimentul universului de hârtie, altfel numit şi „cultură“.

Există în teatru întârzieri care dau avansuri. Sunt încredinţat că noi, cei care credem în cuvânt, suntem mai aproape de viitor decât cei care, speriaţi de uzura lui, îl condamnă violent şi îl reneagă în folosul cabaretului ori, în cazul cel mai bun, al pantomimei. De altfel, a miza pe forţa de expresie a cuvântului mi se pare o aventură infinit mai puţin riscată decât aceea de a aştepta dobânzile investite în manifestaţiile inarticulatului.

Oricum, persist cu tenacitate să afirm drepturile dramei – nu înaintea celor ale spectacolului, ci laolaltă cu ele – şi mă încăpăţânez să socot că tot ce nu ţine de o piesă rămâne o colecţie de instantanee şi nu se poate niciodată înscrie într-o durată mărginită la un capăt de amintiri şi la celălalt de proiecte.

SÂMBĂTĂ

Scrie mereu, corectează, adaugă, şterge. Nimic nu-i mai important, mai urgent decât cartea la care lucrează. De cum se întoarce de la slujba lui de mărunt funcţionar, se aşază în faţa foii albe, zorit şi speriat, nu cumva să piardă întâlnirea cu el însuşi. N-a mai fost la cinema de luni de zile, abia deschide ziarele, nu iese în lume. Trăieşte asediat, cufundat în opera pe care o poartă cu el. Nu ştiu cum va fi romanul care-i absoarbe întreaga viaţă şi pentru care ar fi în stare, poate, să sacrifice prietenii şi iubiri. Ştiu un singur lucru, că pentru a-l duce la capăt are nevoie să creadă că lumea începe cu prima filă a cărţii lui, că scrierea sa constituie un fapt irevocabil şi de neînlocuit, iar orgoliul este cel ce-i întreţine şi alimentează resursele de creaţie.

Nici cu noi, actorii, nici cu pictorii nu-i altfel, fiindcă una dintre primele clauze ale artei este puterea (şi infirmitatea) de a-ţi închipui că ficţiunea cântăreşte tot atât cât realitatea, că ceea ce realizezi pe scenă sau pe pânză e singura acţiune în măsură să clarifice lucruri esenţiale despre viaţă şi despre

moarte şi că ceea ce faci are şansa de a deveni – dacă nu azi, atunci sigur mâine – un eveniment.

Evident, ar fi absurd să acuzi fără să înţelegi această riscantă semeţie pe care uneori merită s-o plăteşti cu toate orbirile, oricât ar părea ele de excesive sau de ridicole. Însă ar fi tot atât de absurd s-o prelungeşti dincolo de orizontul hârtiei şi de linia rampei, abandonând un elementar control de sine şi uitând că ceea ce-i legitim şi necesar actului de creaţie poate să devină cea mai deşartă şi cea mai opacă trufie. Fără îndoială, nu-i mai uşor să te scindezi, spunându-ţi „de aici şi până aici orgoliul e fertil, deschizător de mari drumuri interioare, iar un pas mai încolo e o umbră care cade greu pe umerii tăi“. Nici vorbă, sunt puţini cei ce reuşesc să treacă în mod firesc dintr-o emisferă în cealaltă şi care stabilesc exact graniţa unde ceea ce era valoare se transformă brusc în stupiditate. Poate chiar silinţa de a fi modest, în împrejurările curente, cotidiene, oricât ar fi ea de hotărâtă, rămâne până la urmă o frumoasă inutilitate, şi degeaba îţi zici că socotelile vieţii şi activităţii tale se încheie pe cu totul alt plan…

Dar acest efort spre luciditate trebuie neapărat încercat. Am înţeles asta foarte bine mai demult, când am luat parte la o întâlnire cu ceea ce se cheamă oameni de artă şi de condei şi când mi-a fost dat să-i văd pe câţiva care se băteau aprig să fie recunoscut fiecare drept centrul universului, iar operele sale drept punctele lui cardinale, punctându-şi luările de cuvânt cu ritoase mitocănii. (Unul dintre ei n-a ezitat chiar să se suspecteze în mod public de genialitate, socotind, cu o intoleranţă vrednică de Savonarola, că datoria tuturor e să-i întărească lui însuşi această norocoasă bănuială şi, mai ales, s-o divulge public. S-ar fi zis că prin vocea lui de vizionar irascibil ne soma şi ne trăgea la răspundere însăşi eternitatea.) Intervenţia lor m-a speriat, într-atât era de crâncenă, de categorică, de asupritoare. Orgoliul lor agresiv, dus până la obsesie, până la extenuare, până la idee fixă, închidea practic poarta oricărei comunicări şi făcea abstracţie cu o îndârjită impudoare de tot ce-i durea pe lumea asta.

Ascultându-i, gândeam că atmosfera adunării noastre ar fi fost mai puţin încordată dacă un mic accent de relativitate le-ar fi nuanţat siguranţa de sine, iar ei înşişi ar fi câştigat mai mult dacă ar fi simulat două, trei ezitări şi măcar o îndoială. Una singură. N-ar fi izbutit, bineînţeles, să mascheze adevărul, dar nici nu le-o ceream. Ceea ce solicitam era puţină ipocrizie, nu mai multă decât era

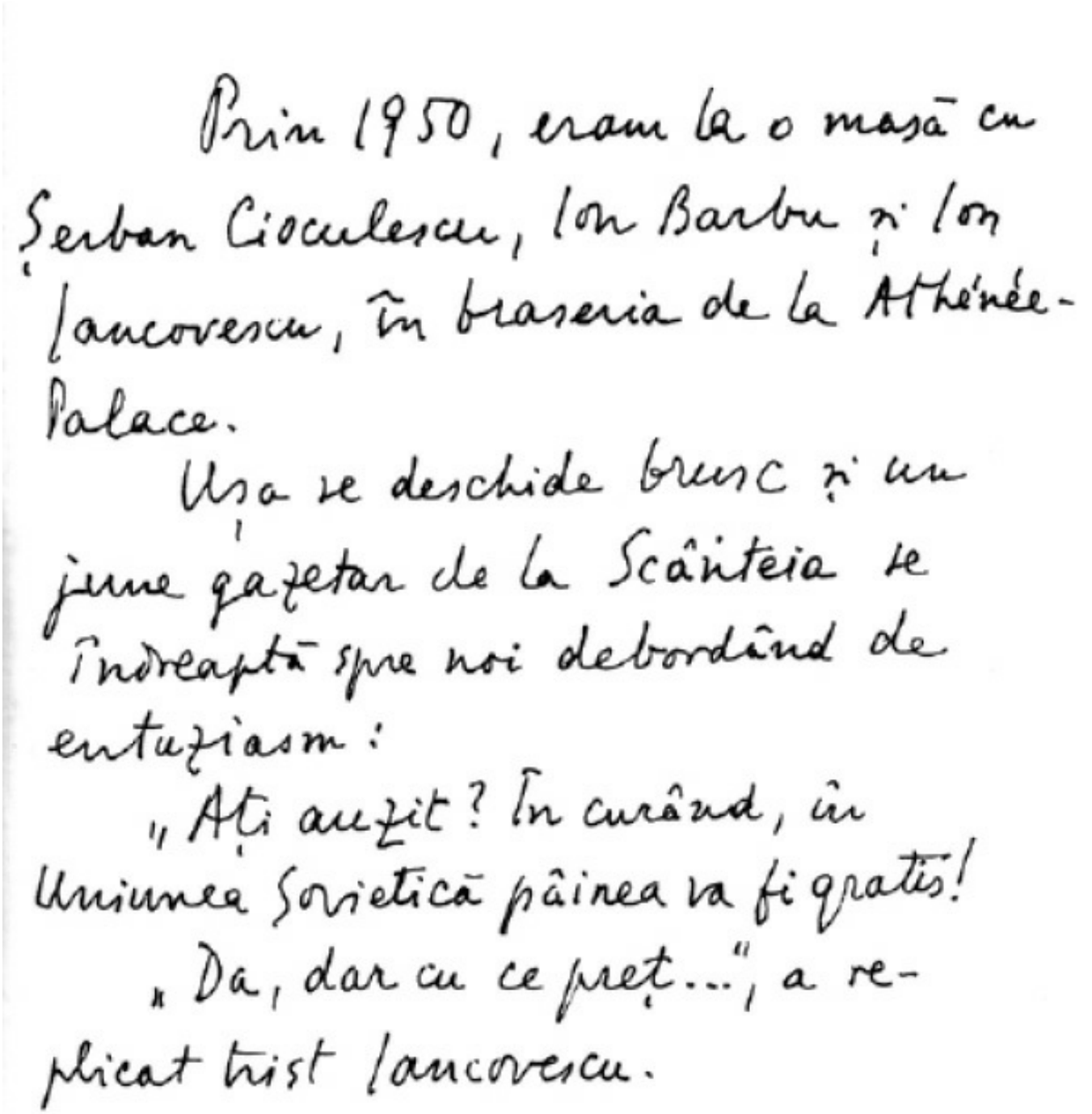
necesar ca să-i împiedice să-şi piardă capul şi să facă posibilă convieţuirea. E virtutea prea des uitată a acestui viciu.

DUMINICĂ

Dialog amical între doi interpreţi ai *Scrisorii pierdute*.

„Când te-a văzut Caragiale, s-a răsucit în mormânt.“

„Cum era răsucit de când te văzuse pe tine, înseamnă că acum şi-a revenit la normal.“


Prin 1950, eram la o masă cu Şerban Cioculescu, Ion Barbu şi Ion Iancovescu, în braseria de la Athénée-Palace.

Uşa se deschide brusc şi un june gazetar de la Scânteia se îndreaptă spre noi debordând de entuziasm:

„Aţi auzit? În curând, în Uniunea Sovietică pâinea va fi gratis!

„Da, dar cu ce preţ...", a replicat trist Iancovescu.

Aseară, lungă şi aprinsă conversaţie între doi prieteni despre Rainer Maria Rilke.

Unul dintre ei susţine că poetul era un monden şi un salonard care-şi construia existenţa ca pe o reprezentaţie. Cu aceeaşi rigurozitate şi acelaşi abuz de artificial. Vorbind despre sfârşitul scriitorului (care a pierit în urma unei leucemii secrete, devenită galopantă în ziua în care s-a înţepat într-un trandafir), el afirmă că moartea i-a acordat şansa unei frumoase ieşiri din scenă.

Celălalt nu contestă ceea ce era „jucat“ şi afectat până la manierism în viaţa lui Rilke. Dar – spune el – rafinamentul şi suavitatea versurilor constituie o absolvire definitivă. De ce ne-am referi la trucurile omului de lume şi nu la munca de ascet a artistului care concepea creaţia ca un sacerdoţiu? Şi, pe urmă, interpretând rolul unui delicat şi superior aristocrat al spiritului, Rilke se străduia să fie imaginea vie a poeziei sale.

Intervin în discuţie. Eu unul nu văd în Rilke nici un estet care-şi regizează viaţa, nici un poet al enigmelor evanescente, ci o fiinţă în căutarea unităţii pierdute cu sine şi cu universul. O nelinişte tainică, nutrită cu nelinişti lăuntrice, îi pecetluieşte versurile, şi ea a supravieţuit multor imagini veştede pentru că se vor cu tot dinadinsul pure, eterate, gingaşe. Neliniştea asta e foarte pământească, şi cred că de ea fuge poetul printre flori şi arome, terorizat de gândul că la primul pas greşit se va afla de partea cealaltă a mirajului, şi de aceea cere mereu frumosului dovezi că lumina, cristalizată în artă, constituie o pavăză. E, de fapt, în opera sa, o nostalgie a realului, a cărei tensiune o resimt numai cei care n-au aptitudinea vitalităţii. Şi pentru care opera rămâne unicul recurs la viaţă.

Sunt în biografia lui Rilke o seamă de fapte pe care-mi sprijin punctul de vedere. Mai întâi copilăria petrecută între un tată dezamăgit de a fi un simplu funcţionar şi o mamă care l-a crescut ca pe o fetiţă, pentru ca în pragul adolescenţei să-l trimită la o şcoală militară. Pe urmă, fervoarea cu care a iubit-o pe Lou Andreas-Salomé, femeia aceasta unind o inteligenţă acută cu o senzualitate incitantă. În fine, încrâncenarea cu care-şi apără solitudinea (de care are o nevoie imperioasă pentru a scrie şi, deci, a exista), în timp ce încearcă să

şi-o populeze cu dineuri, scrisori de dragoste, dialoguri cu admiratorii, mijloace de a-i adeveri existenţa şi de a-i satisface dorul de afecţiune. Despre toate acestea stau mărturie versurile în care descifrăm bucuria de a trăi, de a acţiona, de a iubi, în tot ce realul îi refuză, iar arta îi îngăduie, convertind vulnerabilitatea în forţă şi sterilitatea în creaţie.

MIERCURI

Ceea ce însemn aici nu-i rezultatul unei anchete sociologice întemeiate pe o analiză serioasă, ştiinţifică, obiectivă a psihologiei spectatorului. Nu dispun nici de cifre, nici de declaraţii, nici de scrisori. Mă limitez de aceea, cu toată prudenţa, să semnalez câteva modificări intervenite în componenţa publicului şi în modul în care se distribuie opţiunile lui. Mai întâi, constat că oamenii nu mai merg la teatru, aşa cum se venea în urmă cu treizeci de ani, dintr-un impuls social ori dintr-o obligaţie faţă de cultură. Se vine să se vadă un anume spectacol. Numărul celor ce sunt interesaţi de toate reprezentaţiile, abonaţii din oficiu ai scenei, s-a diminuat simţitor. Bineînţeles, există încă un public de premieră, dar el s-a restrâns considerabil.

Remarc de asemenea că, dacă viaţa unui ansamblu artistic cunoaşte – ca şi în trecut – triumfuri sau eşecuri, ascensiuni neîndoielnice ori prăbuşiri nete, astăzi există o distanţă uriaşă între spectacolele ce ţin afişul (fără „respiraţie artificială“, fără o programare favorizată) şi celelalte piese. Iau act apoi de faptul că preferinţele spectatorilor se îndreaptă, evident şi majoritar, spre textele inedite, care spun ceva inedit, ori spre montările curajoase, şi că asistenţa respinge aproape fără excepţie scrieri ilustre într-o regie vetustă ori înscenări ingenioase pe texte anodine. Şi aceasta pentru că publicul doreşte mai curând să cunoască lucruri noi decât să recunoască valori consacrate, şi pe urmă pentru că dorinţa ca o scriere să-i deschidă o înţelegere a lumii e mult mai activă decât cea de a urmări o performanţă de ordin regizoral.

Realitatea e că, oricât de mult s-ar preţui virtuozitatea artistică, înaintea ei trece totdeauna piesa ori reprezentaţia ce aduce un spor de orizont, un plus de informaţie artistică despre contemporaneitate. Trebuie în mod special să insist asupra acestui adevăr, pentru că zadarnic vom încerca să impulsionăm creaţia

teatrală, de prisos vom aştepta marele eveniment al stagiunii, dacă nu vom promova curajos *piesa*. Mersul înainte al teatrului se săvârşeşte în primul rând prin text, şi anume prin textul ce violentează imagini preconcepute sau devenite rutiniere ale realului. Spectacolele, chiar dacă sunt ieşite din comun, constituie expresia efemerului sau, cum spune Camus, un rămăşag dinainte pierdut cu timpul. (În aceeaşi ordine de idei, constat că atunci când există o atracţie pentru o formulă de spectacol, această atracţie se stinge când e reluată de alt spectacol, ceea ce dovedeşte că uneori prototipul poate determina o mişcare de curiozitate, dar în niciun caz produsul devenit de serie.)

Aceste observaţii sunt pentru mine un impuls de a persevera în ideea că, dacă teatrul e o întreprindere, atunci e o întreprindere ce-şi păstrează sensul, cu condiţia să respecte arta pe care vrea s-o servească şi care astăzi nu poate supravieţui decât fiind realmente un prilej de a înţelege mai mult şi mai adânc lumea în care trăim. De aici eroarea celor ce vor să facă un soi de comerţ cu talentul şi urmăresc cu orice chip rentabilitatea materială într-un domeniu în care câştigurile sunt de alt ordin. De aici multe alte erori, dintre care subliniez ca fiind foarte gravă şi foarte primejdioasă frânarea iniţiativei regizorale. A suspecta şi a restrânge funcţia unuia dintre creatorii spectacolului poate avea, în timp, cele mai nefaste consecinţe.

O altă observaţie e aceea că, de unde cu ani în urmă lumea se bătea pentru biletele cu preţ redus, acum majoritatea cer „fotolii“, dar nu atât din considerente mondene, ci pentru că pur şi simplu sunt ispitiţi să fie cât mai aproape de scenă, de ceea ce e viu, pentru că, dacă ceva îi farmecă, e tocmai contactul cu omul de pe scenă, contactul pe care televizorul sau pelicula i-l refuză.

VINERI

Oamenii de teatru ştiu mai bine decât mulţi alţii că este mai uşor să cedezi decât să rezişti amabilităţii, solicitării, presiunii şi revendicărilor agresive ale ansamblului artistic din care fac parte. Numai că după aceea urmează invariabil plictisurile. Sau plictisul. A spune „da“ e un fel aparent şi laş de a încheia pace cu toată lumea şi de a te pune la adăpost (provizoriu) de orice griji.

La prima vedere, „da“-ul uneşte şi solidarizează, iar „nu“- ul separă şi coalizează adversităţi latente, dar făţişe.

În realitate, aprobarea (complezentă, lipsită de convingere, stoarsă prin seducţie sau ofensiv) poartă în sine grave primejdii şi nu rezolvă nimic. Te păcăleşti, cel mult, pe tine însuţi. Fiindcă nu poţi mulţumi pe toată lumea şi în niciun caz deodată. Fiindcă, oricâtă satisfacţie i-ai prilejui unui actor ori regizor, singura satisfacţie care contează numai el şi-o poate oferi: creând un rol sau un spectacol care să-l exprime şi astfel să-l întregească. Fiindcă o afirmaţie în lumea artei, ca şi în viaţă, nu are valoare fără negaţiile corespunzătoare, care-i dau greutate. De ce să-i mint pe ceilalţi, de ce să mă amăgesc pe mine?

Pe scurt, nu cred că este posibil ca într-o stagiune nouăzeci de actori să deţină rolurile principale în opt piese. Nu cred – în ciuda celebrei vorbe – nici că harul şi bunul-simţ sunt în mod egal repartizate. Nu cred nici că fiecare actor e egal cu sine de cum a pus piciorul pe scenă în primul spectacol şi până la cel din urmă, nici că joci mai bine mâine decât azi, iar poimâine şi mai bine, sfârşind automat printr-o performanţă. (Uneori, progresul în artă urmează constatării că nu mai progresezi, devenind martorul tău împotriva ta.) Tot aşa cum nu cred că un interpret se poate realiza dintr-odată, fără experienţă de scenă şi de viaţă. Nu cred că zorul de a te impune e neapărat rodnic. Din cauza nerăbdării, Orfeu a pierdut-o pe Euridice…

Dar sunt convins că e profund condamnabil să laşi o vocaţie în paragină, să nu-i dai ocazia să se împlinească sau măcar să se verifice, să nu o ajuţi să înflorească, rămânând numai pe statul de salarii al teatrului şi frustrând astfel publicul şi interpretul de două drepturi care nu sunt, la urma urmei, decât unul. Sunt convins că în faţa instanţelor artistice şi a celor ale conştiinţei este condamnabil dacă deturnezi un talent din drumul lui ori îi ceri mai puţin decât poate dărui.

Cum lucrurile nu sunt întotdeauna certe în viaţa artei şi cum nu există o unitate de măsură a înzestrării actoriceşti, cum teatrul e sediul predilect al surprizelor şi cum temperamentul nostru, al celor ce-l fac, e altul decât al ziditorilor de catedrale, care au modestia de a dispărea în faţa construcţiei lor, rămânând anonimi, şi, mai ales, cum un ansamblu are datorii mai mari faţă de cei ce vin să-l vadă decât faţă de cei ce vin să fie văzuţi în spectacole, a accepta

sau a refuza o piesă, un rol, un regizor e o permanentă şi istovitoare dezbatere cu tine. O trăiesc. Şi nu e o melodramă în care unii au categoric dreptate şi alţii nu, ci o „piesă“ în care mai fiecare are şi n-are dreptate.

SÂMBĂTĂ

Am în faţă un album Albrecht Dürer, editat cu prilejul a 500 de ani de la naşterea sa. Printre imaginile care-mi reţin atenţia – un autoportret executat de artist în creion, la vârsta adolescenţei. Se spune că ani de zile, până la moarte, el s-a confruntat cu acea viziune dintâi a fiinţei lui, consultând-o ca pe o oglindă. O altă imagine a sa, se pare că printre ultimele pe care le-a realizat, îl prezintă sub înfăţişarea unui Hrist de o frumuseţe fizică deosebit de atrăgătoare. Narcisism? Semn al mutaţiei revoluţionare produsă la graniţa Evului Mediu cu Renaşterea, când artizanul supus se transformă în artist independent, revendicând respectul personalităţii de excepţie? Nevoia de a se deosebi, de a se afirma, de a obţine recunoaşterea? Oricare ar fi răspunsul, un fapt e sigur. Cel ce socoate că omul de artă e chemat nu atât să menţină ceea ce a realizat, cât să înfăptuiască opere care n-au mai fost până atunci; cel care s-a înălţat în stima lui Erasmus, Luther, Kepler şi Galileo Galilei şi-a întemeiat opera şi gloria pe convingerea că omul de artă nu-i făcut să reproducă umil realitatea, ci să asigure prin creaţiile lui un sistem de mărturisiri şi taine apt să întreţină un continuu proces de cunoaştere a lumii, iar autorul lor trebuie să devină unul dintre factorii determinanţi în istoria spiritului.

Răsfoiesc albumul, cercetez gravura *Apocalipsul*, în care fantasticul e tratat cu mijloacele realismului, contemplu *Cavalerul, Moartea şi Diavolul*, în care o viziune sumbră a trecutului e tălmăcită în termenii spaimei de viitor, fixez alte opere în care, din mijlocul unor peisaje halucinante, apar, surprinse cu o exactitate desăvârşită – şi tocmai de aceea încă mai enigmatică –, un animal ori o insectă, şi deodată dintr-o pagină mă priveşte un alt autoportret; aici siguranţa de sine se clatină sub asaltul îndoielilor şi neliniştilor. Imaginea nu mai e un echilibru între concret şi abstract. E expresia unei sfâşieri lăuntrice. Opera se intitulează *Melancolie*. Mă întorc la autoportretul desenat de Dürer la 13 ani. Şi regăsesc, în sâmbure, aceeaşi dimensiune.

Prin anii ’60, un bărbat nu prea înalt de statură putea fi văzut la Capşa sau la Athénée, în mijlocul unui grup de oameni, majoritatea aflaţi la vârsta amurgurilor şi oboselilor.

Bărbatul acesta cu ochii negri care luceau vii sub bolta sprâncenelor albe, luminând o figură cu trăsăturile prelungi, atrăgea îndată atenţia. Poate izbea ţinuta desuetă a îmbrăcăminţii altădată elegante, poate surprindea aerul său de suveran condescendent, poate şoca surâsul ironic al unei guri triste.

După felul cum îl ascultau ceilalţi înţelegeai imediat că avea asupra lor un imens ascendent, că făcea parte din acea rasă de aristocraţi ai gândului şi ai fanteziei care înfruntă mucegaiul anilor şi nu scapătă niciodată.

Într-adevăr, bărbatul acesta a beneficiat de o apreciere constantă, sporită de farmecul contagios al persoanei sale, prin nonşalanţa distincţiei naturale, prin conversaţia lui nutrită de inteligenţă acidă şi umor ireverenţios. Toţi cei ce-l cunoscuseră înţelegeau că obligaţia pe care şi-o luase de a străluci zilnic venea dintr-o vocaţie, că era cea mai lesnicioasă dintre îndatoririle pe care şi le asumase în viaţă. Deşi trecuse nu o dată de-a lungul existenţei prin momente penibile, înfruntând sărăcia şi necunoscutul zilei de mâine, nu fusese atins de teamă, iar „degradarea“ – cum zice Mateiu Caragiale – „nu-l înfierase“ .

În momentele de succes ca şi în acelea de ruină, avea acelaşi dispreţ pentru bani, aceeaşi superbă cutezanţă şi aceeaşi superioară lene sufletească.

La o răscruce a vieţii mele, m-a ajutat mai mult decât mulţi alţi maeştri ai scenei, deschizându-mi orizonturile şi învăţându-mă să gust nobleţea profesiunii de actor.

Iar această lecţie de artă pe care mi-a dăruit-o pornea dintr-o sete de teatru atât de pătimaşă, încât prelungea gesturile scenei în cotidian şi – ca o compensaţie firească – aducea pe podium firescul vieţii de fiecare zi.

Transferul pe care-l opera între aceste două tărâmuri îi conferea o identitate aparte şi, tot transmiţând pământul în cer şi cerul în pământ, plăsmuise în jurul lui nenumărate istorii, aşa cum îi stă bine unui personaj care amestecă necontenit realul cu irealul.

Nimic din ceea ce este curent, plat, monoton, nu se potrivea cu o carieră ostilă prin definiţie traiectului comun, o carieră excepţională şi care a provocat mereu surpriza, neprevăzutul, riscul, uluind prin spectaculozitatea

gesturilor spirituale ale celui ce se abandonase în voia ei şi lăsa ideile şi sentimentele să se stingă la jumătate, neterminate, ca şi cum n-ar fi avut imboldul să le ducă la capăt, după ce le schiţase zborul.

Nu avea nimic aprig, nimic încrâncenat în el, şi dacă uneori se răzbuna, vindicta lui avea fantezie şi haz. Crease un stil al adversităţii astăzi uitat.

Ce miraj şi ce poezie în omul acesta urmărit mereu de nevoia de a fi în reprezentaţie şi pe care mi-e greu să-l evoc, căci, cu fiecare amintire, îmi multiplic suferinţa…

Era ultimul vlăstar al unei dinastii ale cărei nume se uită prin fatalitate. Era cavalerul unui ordin care-şi recrutează membrii după criterii severe, era o făptură de spirit care a ocupat scena Bucureştiului aproape jumătate de veac. Era cel din urmă reprezentat al unei familii puţin numeroase a histrionilor excepţionali care, oricât de sus ar urca, tot îşi ratează viaţa.

Era odrasla geniului şi a boemiei.

Era Ion Iancovescu.

Astăzi ne mai amintim de el câţiva. Mâine va fi uitat, iar legenda lui se va topi poate odată cu asfinţitul nostru.

LUNI

Deşi au trecut câteva zile de când am văzut *Visul unei nopţi de vară* în regia lui Peter Brook, n-am avut răgazul să notez un rând despre uluitoarea performanţă în care se afirmă încă o dată forţa şi originalitatea acestui vrăjitor al scenei. Piesa lui Shakespeare e jucată în registru ironic, fără a părăsi tărâmul feeriei, cu o aparentă naivitate şi o falsă senzaţie de improvizaţie. În fond, regizorul amestecă deliberat miracolul şi realul, lirismul şi violenţa, transparenţa şi truculenţa, aspiraţia care decolează de pe platforma gândului şi chemarea propulsată de instinct înglobând toate implicaţiile visului, care e un comandament tiranic al adevărului şi al fugii de adevăr. În viziunea lui Brook visul e o comedie, dar şi o dramă dintre cele mai omeneşti. Iar veghea e neliniştitoare.

Ansamblul stăpâneşte perfect tehnica spontaneităţii, excelează în numere acrobatice, se lasă purtat de seducătoarele melodii, deplin omogenizat prin acele calităţi care îngăduie fiecărui actor să-şi creeze personajul şi fiecărui vers să-şi facă înţeleasă ideea şi rezonanţa.

MARŢI

Acum câtva timp, puţin înaintea Zilei Mondiale a Teatrului, un prieten îmi spunea: „Teatrul e o artă care moare. Ieri îl iubeam toţi, azi îl mai acceptă câţiva. Mâine va fi o amintire de demult. Fă socoteală de câte ori un tânăr merge să vadă o piesă şi de câte ori un film, şi-mi vei da dreptate.“

Cu toate că întreaga mea fiinţă se răzvrăteşte împotriva acestei profeţii, poate că aş fi rămas o vreme sub apăsarea ei, dacă duminică n-aş fi luat parte ca spectator la un matineu. Teatrul era plin de tineri, cei mai mulţi şcolari. Se strigau unii pe ceilalţi, glumeau, îşi povesteau o mie de nimicuri. Păreau agitaţi, tulburaţi, vocile lor, care nu mai erau simple, cristaline ca în copilărie, dar nici sigure, formate, se adunau într-o gălăgie poate veselă – sigur incertă şi uşor ameninţătoare. M-am întrebat ce se va întâmpla după ridicarea cortinei.

Dar când luminile s-au stins, s-a petrecut miracolul de totdeauna al teatrului. Ce se întâmpla în dreptunghiul magic al scenei unise sala într-o

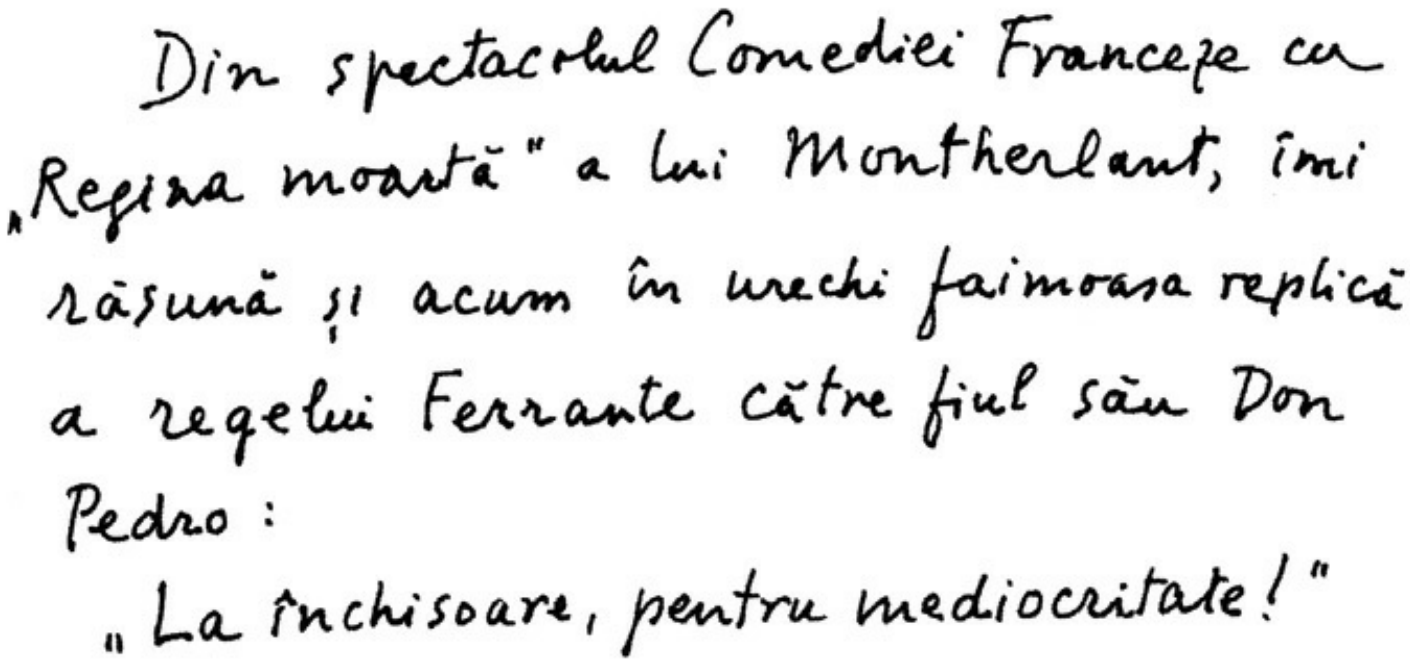
emoţie comună şi se simţea cum ea vibrează la unison. Mi-am dat imediat seama din felul în care jucau actorii, că – instinctiv – fiecare dintre ei aducea mai mult adevăr, mai multă sinceritate în interpretare. Se temeau de judecata acelor adolescenţi atât de sensibili la ceea ce e autentic, la ceea ce e real. Şi mi-am spus că teatrul are numai de câştigat din întâlnirea cu tinerii, cu viitorul. Şi mi-am spus că teatrul nu e primejduit atâta vreme cât el dovedeşte identitatea omului cu el însuşi.

MIERCURI

Poate că *Danton*-ul lui Camil Petrescu sau *Regele Lear* sau *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* sau *Setea şi foamea* sau… vor constitui acel spectacol care va marca exact posibilităţile de creaţie ale scenei noastre. Nu ştiu ce spectacol va ajunge cel dintâi la linia de coincidenţă cu formele superioare de expresie artistică. Dar ştiu că Naţionalul are întâlnire cu destinul său şi că trebuie să zorim acest moment.

VINERI

După un an de zile, la Naţional am descoperit secretul ascensiunii unor pseudovalori. Vi-l împărtăşesc. Se vine o zi, două, o lună, şase luni la direcţiune şi se cere cu o perseverenţă când impertinentă, când modestă, un rol. Lângă o cerere se depune o revenire, iar lângă ultima petiţie, un memoriu. Se contează când pe un sentiment firesc de jenă al direcţiunii, când pe o clipă de oboseală; cu un cuvânt, pe „simţăminte omeneşti“. Dacă se creează o breşă cât de mică, în stagiunea următoare se revendică mai mult şi, evident, cu un plus de tenacitate. Mecanismul s-a dovedit ani de-a rândul fără cusur. Oare nu poate fi învins? Oare nu poate fi închisă calea impostorii?


Din spectacolul Comediei Franceze cu
„Regina moartă" a lui Montherlant, îmi
răsună și acum în urechi faimoasa replică
a regelui Ferrante către fiul său Don
Pedro:
„La închisoare, pentru mediocritate!"

Din spectacolul Comediei Franceze cu *Regina moartă* a lui Montherlant, îmi răsună şi acum în urechi faimoasa replică a regelui Ferrante către fiul său Don Pedro:

„La închisoare, pentru mediocritate!“

LUNI

Am stat de vorbă cu o seamă de actori, invitându-i să întărească trupa Naţionalului. Mulţi m-au refuzat. Dar câţiva mi-au făgăduit să mi se alăture. Ne lipsesc în special interpreţi de comedie. Dar problema esenţială nu e atât a valorilor. În ansamblu sunt multe forţe de prim rang. E problema mentalităţii care îl guvernează. Acea satisfacţie de sine şi acea convingere a fiecăruia că e cel mai bun dintre cei mai buni şi, ca atare, că trebuie să beneficieze de un regim moral deosebit de al colegilor.

MIERCURI

„Spiritul critic reprezintă în primul rând expresia individualităţii. Ai observat însă că s-au micşorat simţitor opiniile critice distincte? Şi dacă ar fi vorba de o solidaritate estetică ori de pasiuni comune. Dar e la mijloc altceva…“ îmi spunea Tudor Muşatescu. Tristeţea indignată care răzbate din aceste rânduri o încerc la rândul meu. Şi încă mai de mult. Explicaţiile acestei stări de lucruri sunt multiple. Una dintre ele este aceea că s-a răspândit (mai ales în rândurile tinerei generaţii) o mentalitate ciudată cu privire la cultură, văzută nu ca un teren de creaţie a valorilor, ci ca o arenă în care se cuceresc poziţii în viaţa publică. De aici mania ierarhiilor şi a gradelor într-unul dintre domeniile cele mai refractare caporalismului. De aici tendinţa – care mă sperie tot mai rău – de a se întreţine campanii pentru impunerea şi menţinerea unor cărţi şi spectacole, ori pentru eliminarea altora. La această falsificare, inspirată de alte ţeluri şi alte ambiţii decât cele intelectuale, ar trebui să meditǎm serios.

Nu vreau să minimalizez pagubele imediate ale acestor practici, dar, din fericire, ele nu induc în eroare decât pe câţiva. Nu şi publicul. Publicul a învăţat să-şi facă şi el o părere. El nu merge la o reprezentaţie şi nu cumpără o carte neapărat pentru că au fost lăudate. A devenit suspicios, asumându-şi inconfortul de a alege el însuşi valorile. Ceea ce într-un fel e – cum spuneam – bine şi în altul rău. Căci nu cred că o mişcare culturală se poate dispensa uşor nici măcar de o parte dintre cei a căror misiune este să selecteze valorile şi să fie conştiinţa intransigentă a artei.

Asist la întâlnirea dintre un romancier şi o actriţă. Cel dintâi simulează o neţărmuită admiraţie pentru tânăra care rosteşte pe un ton apodictic o inepţie după alta. Scriitorul lucrează la o carte şi unul dintre eroii lui e un om al scenei. Bun gospodar, prozatorul, de origine ţărănească, afectează şi inocenţa, şi surpriza, şi uimirea în faţa fiecărei fraze a actriţei. Din când în când, o momeşte cu alte elogii în timp ce mi-e clar că se gândeşte doar cum să prepare „personajul“. Complimentele pe care i le adresează seamănă cu acel „pui, pui, pui“ al bucătarului înainte de a tăia găina. Actriţa se alintă, ciuguleşte din preţuirea ce i se oferă, se răsfaţă fermecată. E atentă ca romancierul s-o privească mereu din profil, fiindcă aşa e şi mai apetisantă.

LUNI

Citesc *Povestirile glaciale* ale lui Virgilio Pinera, unul dintre scriitorii sud-americani impuşi curiozităţii noastre odată cu mişcarea care a adus pe primul plan al culturii mondiale literatura acestui continent. Poet, dramaturg şi romancier, el se apleacă, întocmai lui Kafka, asupra a ceea ce e absurd şi insolit în comportamentul uman. Un umor negru, o ferocitate a observaţiei şi un permanent sabotaj al locurilor comune instalate în viziunea noastră asupra lumii. Poate mă înşel, dar Pinera nu aparţine familiei de genii sud-americane, cu care se înrudeşte numai prin aceeaşi aplicare spre baroc. Nu pot să-mi iau distanţa cuvenită faţă de un nuvelist care-şi pune unul dintre personaje, o victimă, să se încline în faţa călăului, mulţumindu-i pentru a fi venit. Probabil că ştiinţele morale nu sunt tot atât de exacte ca ştiinţele matematice, desigur, există împrejurări în care nu mai ştim ce să facem cu gratitudinea noastră, fireşte, recunoştinţa e un simţământ atât de complicat, încât poate fi şi o formă a revoltei, însă, dacă demnitatea ajunge să fie totuna cu o complicitate obedientă, toate demarcările, analizele, nuanţele sunt inutile. Dar ampla nuvelă a lui Pinera – *Micile manevre* – e, totuşi, o carte excepţională.

MARŢI

O colegă îmi mărturiseşte marea bucurie de a juca într-un spectacol pus în scenă de un regizor care beneficiază de o excelentă presă. Îmi enumeră articolele în care a fost lăudat. Îmi subliniază că la Institutul de Teatru reprezentaţiile lui sunt frecvent citate şi propuse spre studiu. Îmi aminteşte elogiul cronicarilor de peste hotare.

Mai târziu, după premieră, care se dovedeşte a fi un eşec, are un acces de furie: „…Şi eu, care i-am arătat atâta încredere. Care nu i-am ieşit din cuvânt.“ O ascult cu o reală compasiune şi reflectez la respectul visceral pe care-l trezesc gloriile în sufletele ingenue. „Mai mult decât atât“, continuă actriţa. „L-am iubit.“ O întreb: „Când a început dragostea voastră?“ Îmi răspunde: „O, demult, chiar din ziua în care a fost premiat…“ Şi e în glasul ei o sfântă candoare.

De chibzuit asupra sfinţeniei şi a candorii… Pentru bunul renume al naivităţii.

MIERCURI

Oamenii scenei ştiu că în teatru sfârşeşti adesea prin a te identifica deplin cu unul dintre personajele favorite pe care le-ai jucat şi care seamănă perfect cu masca şi vocabularul rolului de succes. Dar adevărul acesta e mai cuprinzător. Iată-l pe mecanicul nostru, până mai ieri atât de modest, de sfios, promovat în funcţia de şef de atelier. La început, remarc o imperceptibilă schimbare. Pare neînsemnată. Dar ulterior transformarea devine vădită. Sunt în vocea şi în gesturile lui o siguranţă, o autoritate şi o importanţă pe care nu le avea până acum. Oare ele se datorează numai faptului că subalternii îl privesc cu alţi ochi? Interpretează un nou rol social? Bineînţeles, vocaţia de a comanda şi cea de a supune au aceeaşi rădăcină. E un adevăr străvechi. Surprinzător rămâne doar că timiditatea, ce părea a fi un obstacol într-o carieră de „şef", a devenit vertiginos agresivitate. Stângăcia lui are uneori accente nostalgice. Dar n-am nicio îndoială: se caută cu melancolie în trecut pentru a-şi lua un avânt energic spre viitor.

JOI

Ştiu oare cronicarii noştri, care expediază în două rânduri o trudă de luni şi luni, că tensiunea arterială a unui actor creşte cu 3, 4 linii când intră pe scenă, că formula leucocitară se schimbă, că după un spectacol el se deshidratează cu 2, 3 litri sau că, după calcule ştiinţifice, efortul interpretului lui Hamlet echivalează cu al unui alergător de performanţă pe 10 000 de metri? Poate că, dacă ar şti aceste adevăruri, ziarele ar da muncii actorului măcar acelaşi spaţiu acordat sportului…

VINERI

Recitesc – de câteva săptămâni – piesele lui Molière. În curând i se va

sărbători la Paris tricentenarul şi voi vorbi în cadrul serii de gală organizată de Societatea Molière, Comedia Franceză şi UNESCO.

SÂMBĂTĂ

Nu, nu cred în sfârşitul teatrului. Pentru a-l cita pe Valéry, aş spune că planeta noastră e un imens şantier cu două echipe de lucru. În clipa de faţă se predă schimbul. Momentul poate părea confuz pentru că o parte dintre vechile structuri ale scenei sunt violent puse în discuţie, iar cele noi îşi pipăie contururile, purtând cu sine promisiuni deconcertante făcute din *volte-face*-uri spectaculoase. Acum zece ani asistam la agonia a ceea ce s-a numit dramaturgia absurdului, o şcoală literară hărăzită, ca toate celelalte, perisabilităţii, dar de pe urma cărora au rămas operele lui Beckett şi Ionescu, un curent care a dat o lovitură mortală canoanelor teatrului de iluzie, punând toate resursele literaturii teatrale în serviciul a ceea ce o nega.

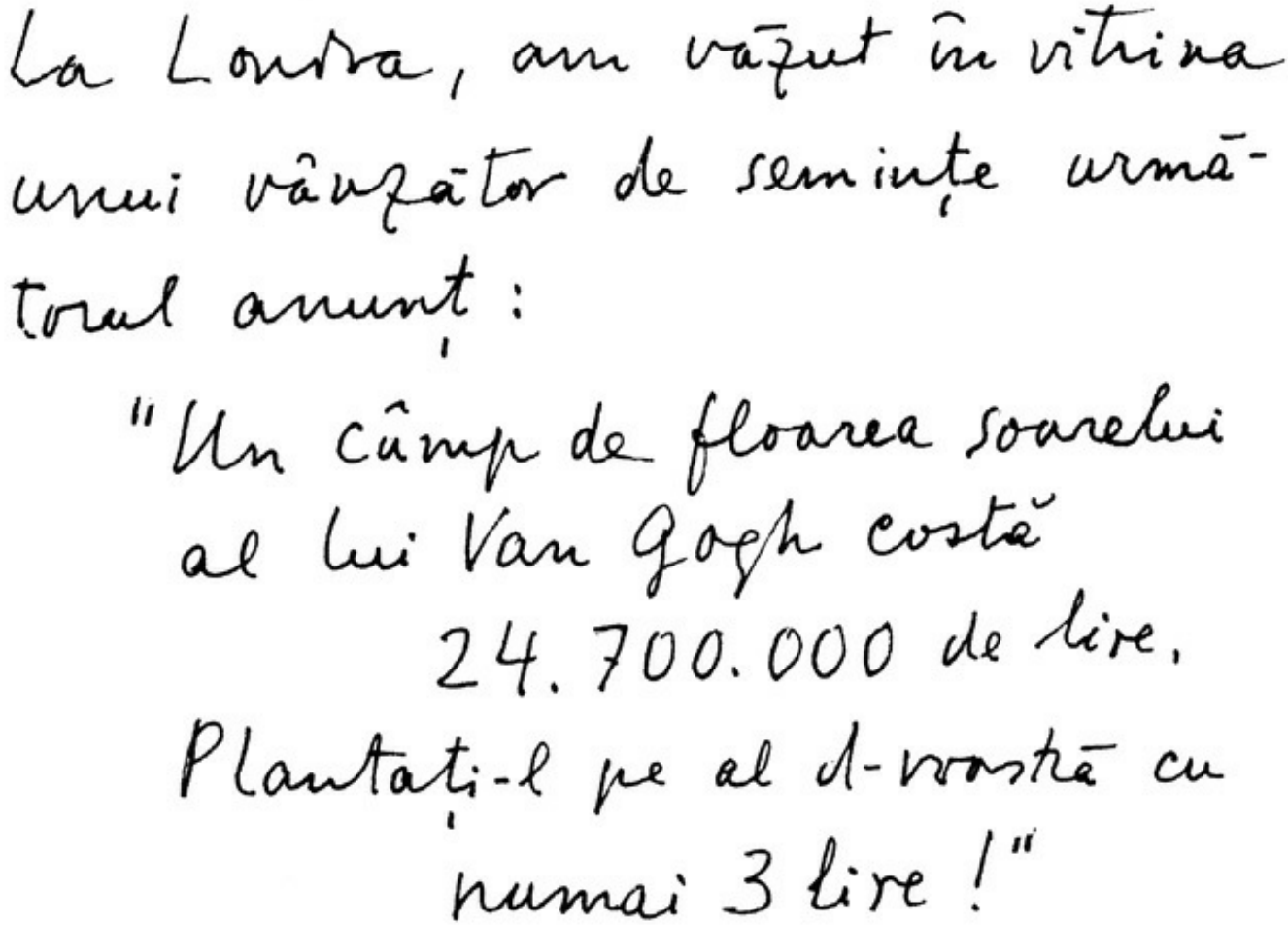
Pe urmă, ca o reacţie previzibilă şi aşteptată, şi-a făcut drum o artă care pornea de la realul cel mai real, de la evenimentul la zi, cu intenţia de a surprinde pe viu mişcarea şi semnificaţia imediatului. Se redescoperea teatrul politic (spectacolul manifest ce antrena publicul în modul cel mai viu în discutarea şi înţelegerea istoriei la zi), se reinventa (firește, pe altă spirală) naturalismul în reprezentaţii amorfe şi violente. Alegoria era învinovăţită de minorat intelectual, de facilitate.

Aceste producţii naturaliste (care făceau din imposibilitatea de a sintetiza lumea o virtute), ca şi acele spectacole politice (prin care se exprima un protest confuz, anarhic, o contestaţie satisfăcută de ea însăşi nu pentru că ar fi deschis un orizon, ci deoarece era violentă), aveau la rândul lor să piară. Le-a urmat *happening*-ul, precară încercare de alianţă dintre public şi actor prin sacrificarea operei chibzuite şi abandonarea tendinţei de a extrage înţelesul unui fapt în favoarea aceluia de a-l „trăi“, cele două forme ale gândirii – meditaţia şi acţiunea – ieşind la fel de păgubite din această aventură. Apoi a reţinut atenţia teatrul erotic, care se recomanda ca o eliberare de prejudecăţi, se înfăptuia printr-un fel de sărbătoare păgână în ritmuri sălbatice şi se devaloriza vertiginos prin reprezentaţii a căror supremă calitate era nuditatea trupurilor, suplinind-o pe cea

a inimii. (În practică – şi în cazul cel mai bun –, erotismul nu era altceva decât răspunsul încurcat al unor copii bătrâni dat dificultăţii de a fi).

Dar toate aceste tendinţe (şi de care astăzi chiar o parte a teatrului de avangardă se desparte într-un hohot de râs), reliefând poncifele şi locurile lor comune, au adus o anumită contribuţie la constituirea unei noi estetici, readucând în sfera interesului posibilităţi vitale ale teatrului, cum ar fi simbolul, fantasticul, valoarea expresiei corporale, pantomima, caracterul de ceremonial al serii de teatru şi mai ales acela de dezbatere publică. Şi poate că meritul cel mai mare al tentativelor de reînnoire l-a constituit prilejul de a reflecta din nou asupra raporturilor dintre real şi ficţiune, dintre general şi particular, dintre selecţie şi descriptivism şi, mai ales, asupra rolului cuvântului în teatru. Căci nu încape nicio îndoială pentru nimeni că întrebările teatrului îşi pot primi un răspuns durabil numai prin cuvânt, numai prin text, numai printr-o dramaturgie aptă să realizeze pe scenă o nouă sinteză a lumii, iar arta se aliniază şi se anulează dacă se demite de la funcţia ei de cunoaştere a lumii prin intermediul inteligenţei şi al sensibilităţii.

Nu cred în dispariţia piesei, nu cred în textele scrise în colectiv, după cum nu pot accepta (laolaltă cu publicul) ceea ce a devenit vetust în convenţiile artei noastre. Poate de aceea privesc fără adversitate şi fără prejudecăţi orice experiment (chiar dacă el îmi dă senzaţia de produs artificial, de viaţă fabricată sintetic). Încă astăzi, mâine, sigur, din toate aceste eşecuri (unele strălucite) va răsări şi se va constitui un nou teatru, tot astfel cum moleculele într-o stare suprasaturată tind spre cristal.


La Londra, am văzut în vitrina
unui vânzător de seminţe urmă-
torul anunţ:
"Un câmp de floarea soarelui
al lui Van Gogh costă
24.700.000 de lire.
Plantaţi-l pe al d-voastră cu
numai 3 lire!"

La Londra, am văzut în vitrina unui vânzător de seminţe următorul anunţ:

„Un câmp de floarea-soarelui
al lui Van Gogh costă
24.700.000 de lire.
Plantaţi-l pe al dumneavoastră cu
numai 3 lire!“

La vârsta la care celebritatea reprezintă o pensie pentru veşnicie, dar nu totdeauna şi un atestat de actualitate, Molière rămâne prezent şi tânăr între preocupările celor mai tineri. De altfel, în opera sa el s-a situat constant de partea lor. A făcut-o din prudenţă, din abilitate? Care-i explicaţia că acest martor incomod şi iritant, acest scriitor fără entuziasme şi fără efuziuni nu a râs de elanurile ori de erorile juvenile? O explicaţie există, şi ea se află în faptul că toate marile probleme ale existenţei – naştere, iubire, singurătate, boală, moarte – sunt văzute, trăite, simţite în piesele sale din perspectiva lucrurilor date odată pentru totdeauna, ceea ce nu împiedică fiecare generaţie să le descopere ca şi cum abia atunci ele s-ar deschide pentru întâia oară până la rădăcina lor de suferinţă şi grotesc. În această fatalitate începe însuşi destinul nostru. Dar e o fatalitate de care nu trebuie să ne speriem, întrucât nici cunoaşterea, nici progresul, nici omenia nu-s posibile fără repetatele întâlniri ale fiinţei şi ale aspiraţiilor ei cu realitatea.

Aici se află – ne spune în piesele sale Molière – nobleţea inalterabilă a conştiinţei. A conştiinţei care nu găseşte în experienţele trecutului o dispensă generală pentru a retrăi dramele şi comediile vieţii; a conştiinţei care nu se resemnează cu certitudinile de ieri folosindu-le ca un refugiu ori ca un permis de port-armă; a conştiinţei care refuză soluţiile ce rezumă, rezolvă şi suprimă întrebările şi se simte datoare să caute, să încerce şi să acţioneze, rămânând astfel fidelă ei înseşi. Iată, cred eu, substratul adeziunii cu care bătrânul Molière urmăreşte şi sprijină aventurile tinereţii.

Subiectul, tema tuturor scrierilor lui, îl constituie evidenţele, adică lucrurile cel mai bine ascunse pentru că se află în văzul tuturor, şi aici socot că se găseşte încă unul dintre izvoarele permanenţei lui Molière. Piesă de piesă, marele dramaturg ne pune în faţa unor adevăruri elementare, dar fundamentale, şi pe lângă care suntem ispitiţi să trecem cu o opacitate ce face tragicul şi ridicolul nostru. Opacitatea în raporturile dintre bărbat şi femeie, dintre tată şi fiu, dintre posibilităţi şi năzuinţe, fie că se manifestă în aria condiţiei umane sau în aria condiţiei sociale, opacitatea privind puterile spiritului ori ale corpului şi relaţiile dintre ele. E opacitatea care duce uneori la nevrozele unor bolnavi nu pe atât de

închipuiţi pe cât s-ar presupune şi culminează cu vestita imprecaţie în care stupiditatea atinge, din nebăgare de seamă şi din exasperare, problema fundamentală: „Dar ce dracu' căutăm chiar pe galera asta?"

Forţa de seducţie a teatrului lui Molière se află însă în primul rând în umorul cu care dezvăluie solicitările de autonegare ale omului şi modurile în care se cer ele respinse. Evident, nu printr-un simplu hazard reîntâlnirea insului cu sine însuşi are loc în opera lui Molière în clipa în care eroii se eliberează de sub dominaţia propriilor impulsuri, iluzii şi păcăleli. Evident, nu printr-un accident acest moment coincide cu dezvrăjirea universului şi cu acceptarea finalităţilor şi a deznodământului banalului. Amintind că, prin natura sa, omul e înclinat să-şi uite natura, Molière ne spune totodată că nimic nu e mai greu decât să acceptăm realul şi să-l trăim în conformitate cu legile lui; ceea ce nu înseamnă, desigur, un îndemn spre conformism, nici imboldul unei rebeliuni absolute, nediscriminate, ci tocmai o întreprindere eficientă, adecvată, condusă de principiile posibilului.

Idealurile lui Molière par modeste, zburând la joasă altitudine. Dar cunoaşteţi un obiectiv mai patetic decât a respinge nălucile spiritului şi aparenţele lumii? Cunoaşteţi un ţel mai înalt decât a acţiona în sensul propriei tale autenticităţi şi în sensul realului, împotrivindu-te opacităţii tale sau a celorlalţi? Şi e inegalatul său merit acela de a-şi fi luat drept ghid în această aventură dramatică bunul-simţ, adică virtutea care prisoseşte tuturor şi lipseşte adesea fiecăruia.

În numele bunului-simţ, care este însăşi filosofia, a denunţat Molière acea filosofie care este o formă a lenei de gândire, travestită în arguţie şi savantlâc, gimnastică a minţii formată de clasele diriguitoare pentru a deforma adevărul şi a tăinui prin subtilităţi proceduriste simplitatea dintâi a existenţei. Ori de câte ori Molière se înverşunează împotriva abstracţiunilor e pentru că aceste abstracţiuni s-au îndepărtat şi ne îndepărtează de fapte. Iar scoaterea la lumină a faptelor din imediata noastră apropiere nu-i o operaţie uşoară şi confortabilă; ea are o intensitate dramatică şi o forţă de impact care explică de ce Molière, cu toată iscusinţa sa, a beneficiat adeseori de graţiile suveranului său, dar nu până la urmă şi de graţia lui.

Molière a purtat bătălia pentru a impune faptele pe un front foarte

întins. El a înfruntat minciuna, falsul în situaţiile în care ele apăreau răspicat, dar şi în situaţiile în care ele se îmbinau cu sinceritatea ori cu adevărul, ducând la acea comedie tragică căreia îi mai spunem automistificare. În *Tartuffe*, bunăoară, nu încape dubiu cine înşală pe cine şi de ce. Când privim acest personaj, care şi-a pierdut de mult identitatea în folosul simbolului, şi-l urmărim cum se mişcă printre noi, ştim din capul locului că avem de-a face cu un arivist aprig, iar smerenia sa aparentă e o vizieră trasă peste o figură desfigurată de ambiţii, râvne şi pofte detestabile nu în sine, ci fiindcă el nu le acceptă şi le condamnă! De îndată ce cortina se ridică şi dăm pentru întâia oară cu ochii de Tartuffe, am şi înţeles că el foloseşte religia ca punct de sprijin, iar ipocrita sa evlavie ca pârghie pentru a-şi face loc în lume şi a-şi satisface impulsurile de dominaţie, după cum am înţeles şi că el va afla totdeauna, pentru fiecare poartă care i se închide, un precept sacru care s-o desferece, supravieţuind propriilor înfrângeri şi perpetuându-se în alte ipostaze, căci – cum spune chiar un cântec – *c'est écrit dans le ciel*.

Dacă *Tartuffe* este o acuză explicită a unei imposturi profund primejdioase pentru ceilalţi, iar – pe alt plan – *Georges Dandin* e examenul limpede al unei imposturi profund primejdioase în primul rând pentru autorul ei, în alte scrieri ale lui Molière se incriminează ceea ce-i trucat într-o existenţă fără a putea fi pus pe seama relei-credinţe ori a neghiobiei. E, dimpotrivă, ca în *Şcoala nevestelor* ori în *Mizantropul*, o supremă speculaţie, perfect logică, gândită sincer şi trăită cu o consecvenţă fanatică. Dar această speculaţie e o revoltă împotriva vieţii, e o revoltă împotriva iremediabilului.

Or, funcţia inteligenţei, ne atrage atenţia bătrânul scriitor, nu e darul de a opera cu concepte şi de a înălţa armonioase sisteme de gândire, ci de a ne orienta printre întâmplările fundamentale şi de rând ale zilelor, profitând de această dobândă a experienţei care e cunoaşterea, bunul-simţ. Lecţia bunului-simţ, ne spune prin piesele sale Molière, trebuie să ne-o amintim iarăşi şi iarăşi, căci evidenţele ne obligă să silabisim literă cu literă abecedarul realului, întrucât, de câte ori venim pe lume, lumea e aceeaşi şi e alta. Şi ne mai spune bătrânul scriitor că, oricât ar părea de paradoxal, bunul-simţ se afirmă în ruptură, în negaţie, în luptă.

Reabilitarea bunului-simţ ca virtute supremă a omului reprezintă, deci,

cel puţin după mine unul, marea forţă a dramaturgiei lui Molière; ea i-a asigurat trăinicia chiar în acest secol, când teatrul, sub ameninţarea pieirii sale, îşi caută mijloace proprii pentru o soartă neîncercată încă, chiar în acest secol în care atâtor spirite de ieri şi de azi li s-au primejduit posibilităţile de legătură cu noi.

În calendarul UNESCO Molière e un sfânt, şi canonizarea lui de către înaltul for ne bucură pentru că acest om, care ne-a deschis ochii asupra păcatelor noastre, a refuzat cu bun-simţ să fie un sfânt chiar când a murit pentru credinţă.

Avea dreptate Sacha Guitry când nota undeva:

„«Ce mai e nou?»

«Molière.»“

SÂMBĂTĂ

Am fost mulţumit de ziua de ieri: repetiţia la *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* s-a desfăşurat excelent (simt că intru în rol, iar spectacolul prinde să se deseneze). Dar seara, după spectacol, a trebuit să stau de vorbă cu un dramaturg care n-a contenit să-şi înjure toţi confraţii. Mi s-a făcut silă. Un gust de zădărnicie.

La finalul unei reprezentaţii cu *Egoistul*, a bătut la uşa cabinei mele o doamnă care lucrează la Arhivele Statului şi care mi-a oferit un neaşteptat cadou.

Este vorba de o copie după dosarul 573/1937 din Fondul Educaţiei Naţionale, filele 132-134. În acea perioadă, organizaţia internaţională F.I.D.A.C. instituia anual un concurs deschis tuturor liceelor din ţară. În 1937, tema a fost „Organizarea păcii europene ca urmare a războiului mondial“.

După o ultimă triere, comisia numită de Ministerul Educaţiei a acordat premiul al doilea pe ţară elevului Beligan N. Radu, din clasa a VIII-a a Liceului Internat din Iaşi.

Am citit cu emoţie cele patru pagini mari, cu o impecabilă scriere măruntă, şi mărturisesc că am fost mândru de acel băiat şi de „opera“ lui.

Dar marea surpriză a acelui document a fost comisia instituită pentru premierea celor mai bune lucrări. Ea era formată din Ion Zamfirescu, V. Constantinescu şi… tânărul profesor de limba română Eugen Ionescu.

După douăzeci şi şapte de ani de la acea primă întâlnire, un destin consecvent m-a făcut să încep acea uimitoare aventură teatrală şi acea mare prietenie cu cel care devenise între timp celebrul dramaturg Eugène Ionesco.

ACADEMIA ROMÂNĂ

DIPLOMĂ

Adunarea Generală a Academiei Române,
întrunită în sesiunea din 20 decembrie 2004, alege pe

Domnul

RADU BELIGAN

MEMBRU DE ONOARE
AL
ACADEMIEI ROMÂNE

drept recunoaştere a activităţii în domeniul artei.

Preşedinte,
Acad. Eugen Simion

Secretar General,

Acad. Victor Voicu

Bucureşti, 6 ianuarie 2005

Şi, cum sunt, ca toţi actorii, foarte superstiţios, crezând în miracole, am convingerea că cel ce mi-a dat un premiu în calitate de profesor de limba română, cel care mi-a adâncit pasiunea pentru Caragiale, m-a cucerit cu geniul lui şi m-a făcut umil părtaş la gloria lui, cel care mi-a predat filosofia lui despre viaţă şi artă, în sfârşit, cel care este membru al Academiei Franceze, a avut grijă, de acolo, de sus, din Câmpiile Elizee, să le sugereze celor de la Academia Română să mă aleagă şi pe mine printre nemuritori…

LUNI

Ultimele trei zile mi-au fost otrăvite de o serie de accidente. O actriţă s-a îmbolnăvit; alta, perfect sănătoasă, care putea să intre în rol, dar căreia i-l refuzasem iniţial, a produs şi ea un certificat medical, şi tot repertoriul s-a dat peste cap, iar două spectacole a trebuit să fie amânate. Lumea a plecat furioasă şi dezamăgită. Nici eu nu încerc alte sentimente. Şi nici măcar nu ştiu când se va restabili titulara rolului…

Naţionalul numără în rândurile lui, nici vorbă, cele mai multe dintre talentele scenei noastre, dar, Doamne, ce mentalitate!…

JOI

Un poet îmi face cinstea de a-mi lua un interviu. „Încep“, îmi spune el, „prin a vă ruga să spuneţi cine e autorul dumneavoastră.“ Întrebarea mă surprinde. „Am naivitatea“, îi răspund cuprins de o firească remuşcare faţă de părinţii mei, „să cred că eu însumi.“

Pe urmă discutăm despre personalitatea individuală şi personajul social, despre dificultăţile unei structuri organizatorice greoaie şi birocratice a vieţii teatrale, despre greutatea de a compune trupele pe baza unor afinităţi profunde, despre primejdiile academismului în viaţa artistică, despre nevoia primenirii ansamblurilor cu elemente tinere (Brezeanu l-a jucat pe cetăţeanul turmentat la 23 de ani!), despre prima de încurajare ce trebuie s-o primească dramaturgia originală, despre necesitatea experimentului, despre obligaţia de a direcţiona bunul-gust.

Dialogul e animat şi viu. Când l-am încheiat şi am rămas singur, reflectez la problema-cheie în teatru ca şi în viaţă, a relaţiei dintre actor şi rol, cu tot străvechiul ei cortegiu de aspecte: până unde e un interpret sincer, până unde se identifică el cu personajul, în ce măsură joacă şi în ce măsură trăieşte cu adevărat drama celuilalt. Şi ajung încă o dată la străvechea opinie că pe scenă, ca şi în existenţa de fiecare zi, nu putem simula decât ceea ce (în parte) suntem. De altfel, nu-i întâia oară că parcurg itinerarul acestor gânduri şi concluzii. Poate de aceea n-am încercat niciodată să pun în evidenţă o fire despotică, o autoritate

refuzând orice opoziţie, o „importanţă“ agresivă. Nu-i în această opţiune doar un angajament etic… ci şi un calcul. Aş fi dat greş. Pur şi simplu nu-s făcut ca la birou, pe „scândură“ sau acasă să câştig prin forţă şi brutalitate. Am unele şanse să conving prin facultatea de a fi realmente uimit, prin unele resurse de curiozitate intelectuală şi afectivă şi prin suprasolicitarea unei câtimi de adevăr: sunt modest, mai ales că succesele mi-au dat până acum mâna să rămân aşa.

Nu este – veţi recunoaşte – un autoportret prea flatant.

VINERI

Toată ziua pierdută în discuţii privind primele. Facem liste, rectificăm, corectăm, încercăm să ţinem seama şi de adevăr, şi de susceptibilităţi, încercăm să aplicăm un tratament personalizat, cu toate că diferenţele de sume sunt derizorii. Şi între timp mă aşteaptă atâtea piese necitite, atâtea piese pe care ar trebui să le revăd, şi poate una în care să-mi găsesc un rol. Măcar dacă toate astea ar putea cu adevărat să mă aştepte. Dar anii trec.

De curând a avut loc în Anglia premiera mondială a piesei *(Unchiul) Vania*, ultima creaţie a cunoscutului dramaturg Howard Burker. Paranteza din titlu aparţine autorului, care explorează posibilităţile dramatice din piesa clasică a lui Cehov în ipoteza că revolverul unchiului Vania şi-ar fi atins ţinta.

Tragicii greci au scris totdeauna noi variaţiuni pe vechile teme, iar dramaturgii francezi au făcut acelaşi lucru cu două generaţii în urmă.

Autori de primă mărime, ca Eugène Ionesco, Arthur Miller sau Friedrich Dürrenmatt, au rescris şi ei opere celebre.

Am impresia că teatrul de astăzi are tot mai mult nostalgia capodoperelor de ieri, şi scriitorii contemporani o exprimă atunci când refac pe cont propriu textele ilustre ale dramaturgiei.

Evident, Shakespeare, Strindberg, Ibsen, Cehov sunt marile imperii între frontierele cărora soarele neapunând niciodată, se caută lumina pierdută.

Am urmărit cu interes – la vremea lor – noile versiuni ale pieselor *Dansul morţii* (devenită *Play Strindberg*), *Macbeth* sau *Stâlpii societăţii*, care efectuează, în opera scriitorilor respectivi, o sinteză de experienţe şi de verificări pentru a merge mai departe. Urmăresc în continuare revenirea altor autori pe drumurile vechi ale teatrului şi nu socot deloc că acest itinerar este, în opera lor, un simptom de sterilitate, cum atât de comod ar fi să consider. Această reîntoarcere spre izvoare, care are loc desigur şi sub semnul nostalgiei, şi sub cel al căutării, este mai ales un mod al scriitorilor de a-şi măsura puterile şi de a confrunta viziunea lor despre lume cu puncte de reper certe.

Şi mai este, evident, un fel de a construi punţi cu dramaturgia trecutului de către nişte arhitecţi ai culturii care regăsesc, la depărtare de ani, o linie de continuitate ignorată, dar mereu prezentă.

LUNI

Întâlnirea cu colegii de şcoală. Asaltat de amintiri şi mai ales cutremurat de „absenţi“. E un fel de sărbătoare tristă, în care se distribuie premii celor ce-au supravieţuit, pentru că au supravieţuit.

MARŢI

Mi se pare că Pompiliu Constantinescu notează undeva: „Politica literară e decesul criticii: cu ideile e ineficace să trişezi.“ Mi-am amintit această frază citind distribuţia pe care mi-o propune un regizor. A împărţit rolurile în raport direct cu funcţiile deţinute de actori în diferitele organisme de conducere ale teatrului.

DUMINICĂ

În Occident se înmulţesc studiile şi creaţiile care denunţă poluarea, vestesc apropiatul sfârşit al lumii şi propun pe un ton profetic reîntoarcerea la natură. Mereu alte volume şi opere examinează criza raporturilor dintre societăţile avansate şi natura încurajatoare. Eficacitatea a deturnat reflexele de apărare ale omului – ni se spune adesea –, cupiditatea s-a instalat în locul raţiunii, inventivitatea acţionează exclusiv din imboldul profitului şi în sfera lui. Demonstraţia pare a fi deplin riguroasă. Căci nimeni nu poate nega primejdiile care cernesc orizontul. Numai că o astfel de viziune e schematică şi unilaterală. Elimină din judecată mişcarea, contradicţia. Nu-i posibil să desparţi anumite eşecuri de succesele reale şi substanţiale dobândite de milioane de oameni în ultimul veac. Cine cutează să afirme că nu s-ar fi îmbunătăţit calitatea vieţii? Sunt oare pericolele care ne ameninţă un argument suficient pentru a reveni la trecut? Dar e cu putinţă să dai acele ceasornicului înapoi? Să reflectăm mai curând dacă nu cumva teza reîntoarcerii la ceea ce a fost este expresia unei mentalităţi reacţionare. Şi dacă nu-i o invitaţie adresată gândirii la comoditate. În orice caz, observ că în romanele, în filmele, în piesele care ne propun această perspectivă eroii suferă (ori îşi impun) o reducţie psihologică şi spirituală.

Echivalând cu o mutilare.

Nu cred că progresul e pedeapsa dureroasă a inteligenţei. Socot, dimpotrivă, că dacă spiritul n-ar fi condamnat la trezie, la încordare, la acţiune, riscurile ar fi nemăsurat mai mari şi mai grave.

În această ordine de idei sunt – bunăoară – foarte atent când se învinovăţeşte televiziunea de a fi contribuit la deteriorarea estetică a creaţiei, la scăderea nivelului producţiei artistice. Pentru că televiziunea, chiar atunci când nu realizează opere de înaltă cultură, e un mijloc de a însufleţi pasiunea pentru cultură. Şi un excelent instrument de a lua act, de a lua cunoştinţă de anumite probleme.

Un mare actor trebuie să aibă:

ELEGANȚĂ. GUST. STIL. DEMNITATE.

CLASĂ.

Discours prononcé par Monsieur Radu Beligan, à l'occasion de la remise des insignes d'Officier de la Légion d'Honneur

le 6 Décembre 2002

Excellence, Monsieur le Ministre, Monsieur le Recteur, Chers amis,

L'honneur dont vous me comblez aujourd'hui en m'accordant au nom du Président de la République Française Jacques Chirac, la plus prestigieuse des décorations, me fait paraphraser le célèbre vers de la Marseillaise : "mon jour de gloire est arrivé !"

Récemment je me suis recueilli au Père Lachaise devant la pierre tombale de notre génial Enesco. Sous son nom, une seule référence : officier de la Légion d'Honneur. À la seule pensée de recevoir aujourd'hui la même distinction, j'ai un frisson méta-physique.

6 decembrie 2002

Discurs ţinut cu ocazia primirii distincţiei Ofiţer al Legiunii de Onoare

Excelenţă, domnule Ministru, domnule Rector, dragi prieteni,

Onoarea pe care mi-o faceţi azi acordându-mi, în numele preşedintelui Franţei, Jacques Chirac, cea mai prestigioasă dintre decoraţii mă face să parafrazez celebrul vers al marseillezei: „Ziua gloriei mele a sosit!“

Recent, m-am recules în Père Lachaise în faţa mormântului genialului nostru Enescu. Sub numele lui, o singură referinţă: „Ofiţer al Legiunii de Onoare“. Simplul gând că astăzi primesc aceeaşi distincţie îmi dă un fior metafizic.

Când Napoleon a inventat, în urmă cu 200 de ani, cea mai râvnită dintre decoraţii, cred că nu s-a gândit vreodată că ea va sta într-o zi pe pieptul unui actor român. Mai ales că ar fi vrut să-l decoreze pe marele tragedian Talma, pe care îl admira, dar care a fost lipsit de această onoare din cauza legilor Bisericii.

Excelenţă, mă întreb dacă această enormă recompensă nu este până la urmă doar un reflex al iubirii mele necondiţionate pentru Franţa.

Fac parte dint-o generaţie a minunatei epoci în care jumătate dintre români vorbeau limba lui Voltaire.

M-am născut într-o familie de intelectuali modeşti. Aveam trei ani când mama, care aştepta gemeni, citea cu pasiune *La faute de l'abbé Mouret*. A fost atât de impresionată de romanul lui Zola încât le-a dat nou-născuţilor numele protagoniştilor: Sergiu şi Albina.

Încă mai păstrez hârtiile îngălbenite pe care tatăl meu a încercat să adapteze în franceză *Sărmanul Dionis*, al lui Eminescu.

La optsprezece ani am tradus piesa lui Sacha Guitry *Faisons un rêve* (încă mai păstrez manuscrisul), pe care Teatrul Naţional din Iaşi a înscris-o în repertoriul său.

În 1935, un turneu al Comediei Franceze a declanşat violent vocaţia mea pentru teatru. Am fost atât de marcat de spectacolul *Vicleniile lui Scapino*, încât vă pot descrie, după 65 de ani, în cele mai mici detalii jocul actorilor şi mizascena… Graţie acestui viciu de necontrolat care este lectura, am citit toate comorile literaturii franceze, de la Rabelais la Jean d'Ormesson.

În lista de personaje pe care am avut fericirea să le interpretez, numărul

francezilor e preponderent.

Şansa de a fi ales preşedinte al Institutului Internaţional de Teatru mi-a oferit mi-a oferit posibilitatea de a călători de vreo douăsprezece ori la Paris, la sediul UNESCO, şi de a lega prietenii profunde cu monştrii sacri ai teatrului francez: Jean-Louis Barrault şi Madeleine Renaud, Eugène Ionesco şi Jean Anouilh, François Périer şi Michel Bouquet, Jean Darcante, Yves Montand, Simone Signoret şi Raymond Rouleau…

Îndrăznesc să spun, în această zi fastă din îndelungata mea existenţă, că dragostea mea pentru Franţa mi-a hrănit viaţa creatoare, sensibilitatea culturală, înţelepciunea şi rigoarea.

Vă mulţumesc, domnule Ambasador, pentru cuvintele pe care le-aţi spus despre mine. Mi-au încălzit sufletul.

Fac parte dintre cei care consideră că misiunea dumneavoastră în România este o reuşită extraordinară în frumoasa poveste de dragoste a prieteniei franco-române.

Am aflat că aveţi patru copii. Ca şi mine. Putem fonda o asociaţie a celor care au patru copii. E un lucru atât de rar în zilele noastre!

Vă urez, dumneavoastră şi frumoasei dumneavoastră familii, zile fericite pe pământul românesc. Şi vă mulţumesc pentru organizarea excelentă a mizanscenei pentru cea mai importantă zi din existenţa mea.

Iar tuturor prietenilor care s-au ostenit să-mi fie alături pentru a-mi împărtăşi fericirea le transmit un călduros „mulţumesc“.

P.S. Poate un om să fie consecvent cu sine însuşi în orice împrejurare?

Iată că, în clipa de faţă, orgoliul şi-a luat nasul la purtare şi mă pune să scriu că Alain Delon a primit aceeaşi distincţie la doi ani după mine…

AMBASSADE DE FRANCE

EN

ROUMANIE

L'Ambassadeur

617/P&C

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Bucarest, le 22 avril 2002

Monsieur,

J'ai le plaisir de vous faire savoir que, par décret du Président de la République française, en date du 5 avril 2002, pris sur proposition du Ministre délégué à la Coopération et à la Francophonie, vous avez été nommé au grade d'Officier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur.

Je vous prie de bien vouloir trouver, ci-joint, la lettre en date du 15 avril 2002 que vous adresse Monsieur Charles JOSSELIN, Ministre délégué à la Coopération et à la Francophonie.

Je vous présente toutes mes félicitations pour cette distinction amplement méritée et vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.

Pierre MÉNAT

Monsieur Radu BELIGAN
36, Str Spătarului – Etj 2
Bucarest Sect. 2

Paris, le 15 AVR. 2002

Ministère des Affaires Etrangères
Ministre Délégué
à la Coopération et à la Francophonie

Le Ministre Délégué

Monsieur,

Je suis heureux de vous faire connaître que le Président de la République vient de signer, sur ma proposition, un projet de décret vous nommant au grade d'Officier de la Légion d'Honneur.

Il m'est agréable de vous en faire part et de vous exprimer à cette occasion toutes mes félicitations.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs

Charles JOSSELIN

Monsieur Radu BELIGAN
Str. Spà Tarului, n° 36 - etj. 2 -
BUCAREST Secteur 2
Roumanie

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

ORDRE NATIONAL DE LA LÉGION D'HONNEUR

HONNEUR PATRIE

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

GRAND MAÎTRE DE L'ORDRE NATIONAL DE LA LÉGION D'HONNEUR

nomme, par décret de ce jour *Monsieur* *Radu* *BELIGAN*

Comédien, acteur

de nationalité roumaine

OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

Fait à PARIS, le 5 Avril 2002

Scellé du sceau de l'Ordre sous le n° 220 LEH 02

Le Secrétaire Général adjoint,

Par le Président de la République :

LE GRAND CHANCELIER DE LA LÉGION D'HONNEUR,

Général DOUIN

MARŢI

Artă a imaginii, televiziunea transformă cele mai dramatice fapte ale realităţii ducându-le uneori, prin măiestria operatorilor, până în pragul ficţiunii. Urmăresc, spre exemplu, prin mica fereastră a ecranului, aceste lupte sângeroase dintr-un colţ de lume îndepărtată, care se succed unui film artistic despre ultimul război mondial desfăşurat pe aceleaşi tărâmuri şi trebuie să fac un efort pentru a demarca evenimentele de spectacol, adevărul imediat de punerea în scenă. Informaţia riscă să devină reprezentaţie, tot aşa cum reprezentaţia deţine un incontestabil adevăr documentar. Poate că televiziunea ar trebui să-şi pună problema separării genurilor. Nu de alta, dar simţim nevoia câtorva puncte de reper.

JOI

În cabina învecinată, un regizor şi un actor se ceartă. Uşile încăperilor sunt larg deschise şi – din păcate – aud totul. La un moment dat, regizorul exclamă: „Mi-ai trădat încrederea!“ E o expresie curentă, şi n-ar trebui să mă surprindă… Totuşi, mă tulbură. Mai cu seamă întrucât actorul replică: „Ce voiai să fac?“ Pare a face apel la un fel de fatalitate naturală. La o datorie faţă de firesc. La o lege. Actorul e un om inteligent şi cultivat. După spectacol îl chestionez: „Cum să înţeleg exact cuvintele tale: «Ce-ai fi vrut să fac?»“ Îmi răspunde: „E furios pe mine fiindcă l-am preferat altui regizor, fiindcă sunt sătul de felul lui de a pune în scenă… Cum adică, ruptura cu o modalitate învechită de a vedea arta înseamnă trădare? Şi pe urmă, de ce mi-ar fi interzis să-mi încerc puterile şi în altfel de spectacole? Omul e multiplu – şi interpretul adevărat, cu atât mai înzestrat să se exprime în limbaje artistice deosebite. Fidelitatea pe care mi-o cere el e, de fapt, o trădare.“

Alibi? Unghi avantajos de a privi problema loialităţii? Dreaptă revoltă a artistului? Luptă pentru a fi el însuşi? Răspunsul nu-i simplu. Iar în balanţă cântăreşte greu faptul că regizorul acesta e totdeauna indignat când unui actor îi place un spectacol montat de altul, ca şi cum descoperirea altui univers artistic ar însemna anularea universului său.

VINERI

De ce-i vinovat acest actor? De ce-l priveşte publicul cu indiferenţă? Pentru că interpretând un rol din Caragiale nu face pe nimeni să râdă. Piesa îl aşază mereu în situaţii de un comic explozibil, rosteşte cuvinte de un umor mai presus de orice îndoială, de mult verificat, şi totuşi nimeni nu schiţează o umbră de surâs. Cât timp va mai putea rezista artistul pe scenă înfruntând nepăsarea sălii? E exasperat. Simt că se află la capătul nervilor. Încă o scenă sau două şi va intra în deruta pe care orice artist înzestrat cu sensibilitate o încearcă înainte de a deznădăjdui. Şi, în adevăr, momentul acesta vine. Mă aflu în rândul întâi şi-i văd ochii umezindu-i-se. Vocea îi derapează. Acum joacă în alt registru. Se priveşte cu milă şi-şi tratează personajul cu ferocitate. Un univers interior ambiguu şi neliniştitor se dezvăluie publicului. Care aplaudă. Care izbucneşte în hohote de râs.

SÂMBĂTĂ

Un reprezentant al asigurărilor irumpe în casa mea. Vrea să mă convingă de necesitatea urgentă de a mă asigura. Cuvintele pe care le rosteşte sunt altele decât ale colegilor săi de meserie: „Ştiu, ispita cea mai puternică e să mă refuzaţi. Socotiţi că a vă lipsi periodic de nişte bani e o povară inutilă. Dar şi liniştea sufletească trebuie plătită. A vă deosebi de toţi ceilalţi care se asigură înseamnă să vă asumaţi o serie de riscuri. Nu vi se pare că şi aşa, înfruntând publicul seară de seară, sunteţi într-o gravă primejdie? Un artist e dator să-şi ia un minimum de precauţii! Vă vorbesc în numele spectatorilor.“ Tonul e tot mai avântat. Îmi propune să mă pun la adăpost contra focului, hoţilor, accidentelor etc. Îl întreb dacă poate asigura pe viaţă şi talentul. Are o ezitare. E cea mai frumoasă reverenţă în faţa a tot ce e imprevizibil într-o vocaţie. Pentru că, în adevăr, talentul nu-i un dar pe toată durata unei existenţe, un privilegiu definitiv. În compoziţia lui intră nenumărate necunoscute. Oricând raporturile cu ceilalţi şi cu sine îl pot afecta.

Nici o minte de calitate nu e
scutită de un dram de nebunie,
zice Aristotel.

LUNI

Scriitorul german Alexander Kluge povesteşte bătălia Stalingradului slujindu-se de comunicatele militare ale celor două armate şi de o seamă de documente, ordonându-le într-un montaj. Truman Capote, autorul cărţii *Cu sânge rece*, notează: „Funcţia romancierului este aceea de a alege, de a clasa, de a compara.“ Antropologul Oscar Lewis, care şi-a realizat celebrul său studiu, *Copiii lui Sanchez*, transcriind o bandă de magnetofon, socoate că arta e în primul rând selecţie. Numeroşi dramaturgi apelează la foarfece şi lipici pentru a reconstitui unele dintre evenimentele decisive ale contemporaneităţii. Acest curent artistic câştigă tot mai mulţi aderenţi. Eu unul îmi mărturisesc rezervele. Opera de artă nu-i numai imaginarea unei realităţi social-istorice, ea constituie şi manifestarea unei personalităţi, a unei inteligenţe şi sensibilităţi care-şi au biografia lor distinctă. Şi tocmai dialogul dintre această biografie şi epocă alcătuieşte structura faptului artistic, asigurându-i unicitatea.

MARŢI

Un reporter mă chestionează: „Refaceţi un rol şi după premieră?“ Întrebarea lui e una de rutină. Şi-i replic sumar: „Da.“ Ar fi trebuit să adaug: „Nu există altă cale de a înainta.“ Şi să-i citez cuvintele lui Yeats: „Mă corectez eu însumi, corectându-mi cărţile.“

MIERCURI

Reîntoarcerea la teatrul de bâlci, la teatrul de mimică, la teatrul dansant, invocarea mimetică a unor şcoli artistice devorate şi clasate de istorie poate fi temeiul unor noi perspective? Spiritul inovator e numai redescoperirea a ceea ce s-a încheiat? Fanatica încredere într-o formulă artistică scoasă din uz e singura cale de a reanima scena? Fireşte, nu putem face abstracţie de trecut, dar în artă revoluţia începe cu imaginaţia şi semnifică invenţia. Şi, evident, demersul sintetic al gândirii confruntate cu alte realităţi. Discuţia asupra noutăţii unor piese şi spectacole poate începe numai de aici.

JOI

Puţini oameni de teatru au dovedit de-a lungul vieţii lor o mai aprinsă sete de ideal, o mai mare dorinţă de a afirma valorile demnităţii, o mai statornică încredere în drepturile omeniei decât cel pe care l-am plâns deunăzi şi-l vom regreta întotdeauna: Alexandru Finţi.

Pentru noi toţi, Alexandru Finţi reprezintă exemplul unei conştiinţe care şi-a păstrat nealterate resursele de puritate, de speranţă, de entuziasm, care n-a capitulat niciodată în faţa niciunei presiuni şi n-a acceptat nicio tranzacţie, oricât de mare ar fi fost preţul acestei nobile intransigenţe. S-a luptat mereu, consecvent, neabătut, cu pasiune şi eroism pentru tabla de valori a umanismului. Căci umanismul a constituit în existenţa sa o vocaţie şi o abnegaţie duse până la un punct care nu poate fi atins decât de personalităţile fidele lor înseşi.

Suflet şi arhitect al atâtor victorii artistice, Alexandru Finţi convingea şi învingea în spectacole sale, pe care le-a interpretat sau regizat prin căldura şi prin pasiunea puse în serviciul ideii de libertate, de justiţie socială, de generozitate. A ştiut ca nimeni altul să ridice totdeauna omul la rangul de umanitate şi faptul la rangul de istorie. Ori de câte ori l-am văzut pe scenă ca actor ori regizor, am avut sentimentul că socoteşte arta o operă de înţelegere şi de perfecţionare a existenţei, o operă care, departe de a-i angaja numai talentul sau inteligenţa, îi implica întreaga fiinţă şi reprezenta un act de opţiune de fiecare dată reînnoit.

Inima lui Alexandru Finţi a căzut răpusă de prea marele ei elan, de preaplinul ei. Dar nu înainte de a ne fi lăsat imaginea a ceea ce înseamnă destinul unui artist adevărat.

Există o legendă străveche care spune că lumea se bizuie pe 36 de justiţiari. Poate că Alexandru Finţi a fost unul dintre ei. N-am să-mi iert niciodată că am ezitat să accept propunerea lui de a înscena cu mine *Hamlet*. Îl vedea pe prinţul danez îmbrăcat într-un *col roulé* negru şi purtând ochelari.

VINERI

După cum se ştie prea bine, opoziţia faţă de o piesă construită cu rigla şi echerul, faţă de o piesă „bine făcută“, ofensiva contra convenţiilor teatrului tradiţional (conflict, gradaţie, personaje consecvente cu ele însele precum o teoremă), asaltul contra literaturii care urmăreşte o veridicitate imediată şi – de fapt – este incapabilă să efectueze o sinteză a universului contemporan şi-a atins punctul de vârf prin refuzul absolut şi radical al textului. În adevăr, partizanii fanatici ai teatrului ca spectacol, ca ceremonie, învinovăţesc piesa de a fi expresia prisosului şi o acoperă de ocări; e un azil al locurilor comune, e o şcoală a palavrelor. De aici tendinţa tot mai activă de a reduce rolul textului la cel al unui scenariu, al unei scheme şi al unor subtitluri numai bune pentru *comics*-uri; de aici apariţia recentă a acelui curent cunoscut sub numele de „creaţie colectivă“ şi preconizând o dramaturgie fără dramaturgi.

Dacă înţelegem – iar uneori putem motiva – aceste tendinţe şi curente, nu înseamnă neapărat că suntem de acord cu ele. Noi continuăm a crede că teatrul înseamnă gândire, cuvânt, literatură, scriitor şi, prin uşa întredeschisă a acestei certitudini obstinate, privim scena. Nu uităm nicio clipă că, dacă actorul se înalţă câţiva metri deasupra parterului, e graţie piesei, că în arsenalul său de mijloace, alături de mişcare, cuvântul şi tăcerea care-l valorifică sunt prioritare şi specifice. Iată de ce am preluat vechea tradiţie a Naţionalului de a publica o bibliotecă de teatru. Am făcut-o tocmai pentru a reaminti regula primă a jocului scenic, tocmai pentru a menţine vie această lege fundamentală a artei noastre, tocmai pentru a reaminti generaţiilor tinere adevărul uitat că teatrul înseamnă, desigur, altceva decât literatură, dar nu-i posibil fără literatură. Din aceste gânduri, pe care le-am găsit cu bucurie împărtăşite şi susţinute activ, s-a născut colecţia „Thalia“. Din păcate, destinul colecţiei nu se află numai în mâinile noastre. Împărţim răspunderea acestei biblioteci de teatru şi cu alţii. Va însemna pentru ei tot atât de mult cât reprezintă pentru noi?

În vara lui ’97 am avut o vacanţă prelungită şi am putut astfel savura, între altele, cele zece volume de memorii-fluviu ale lui Maurice Chevalier, de la naşterea căruia se împlineau, în august ’98, 110 ani.

Adorat de unii, detestat (fireşte) de alţii, dar recunoscut în unanimitate regele music-hall-ului, Maurice Chevalier avea vârsta Turnului Eiffel şi făcea parte de multă vreme din mitologia Franţei.

Geniul lui Chevalier era înnăscut, şi prima lui manifestare a fost o invenţie vestimentară: vestita pălărie de pai care i-a impus de la început o imagine familiar-nemuritoare.

Canotiera lui Maurice!

Accesoriul ar putea să figureze în orice muzeu al artei spectacolului, alături de melonul, bastonul şi ghetele scâlciate ale lui Chaplin.

Cu un instinct infailibil, cu un simţ miraculos al spectacolului, Chevalier a intuit de la început că un cântăreţ nu este nici un inovator, nici un pionier, ci doar un reflex efemer, dar fidel, al vremii lui.

El a ştiut să umple, încă de la debut, în inima publicului, golul lăsat de dispariţia celebrului său predecesor, Mayol.

Farmecul lui Mayol a cedat locul bunei dispoziţii a lui Maurice, fracul a cedat locul smokingului, şuviţa de păr seducătoare, canotierei, paşii de balet dansului umoristic, timbrul sentimental şi tremurat cântecului vorbit, „dizat“, mai ironic şi mai ştrengăresc.

Dar infinit mai mult decât înaintaşii lui, Chevalier era un mare actor, care ştia să se „pună în priză“ de la prima intrare în scenă.

Am avut norocul să-l văd „în carne şi oase“, aşa cum am avut norocul s-o văd pe Edith Piaf, la Olympia.

L-am văzut ţinând scena o seară întreagă. Apărea dintr-o „laterală“ a scenei, firesc, degajat, cu un mers legănat, cu paşi mari, aproape mecanici. Mersul lui şăgalnic va rămâne inimitabil.

Nu s-ar putea spune că era ceea ce se numeşte „un cântăreţ“. Avea o voce obişnuită, dar din care ştia să scoată maximum de efecte.

Supleţea şi precizia gesturilor lui erau uluitoare. De altfel, visul lui fusese întotdeauna să devină acrobat. Şi amestecul acesta prodigios de forţă şi gingăşie a reuşit să creeze „umorul mecanic“ mult căutat de către toţi

şansonetiştii de pe glob, umor căruia Maurice Chevalier i-a dăruit un accent inimitabil.

De o naturaleţe desăvârşită, ştiind ca nimeni altul să pară firesc, cu o stângăcie voită şi îndelung calculată, Maurice Chevalier exprima o eleganţă şi în acelaşi timp o ironie a eleganţei.

Lumea cântecelor lui era o lume a omului mărunt, a cârciumioarelor, a midinetelor, a lui Gavroche şi a visurilor precare ale lui Mimi Pinson.

Către sfârşitul carierei lui senzaţionale, Maurice Chevalier a devenit şi un mare actor de cinema.

Când René Clair l-a solicitat să preia rolul destinat lui Raimu în *Tăcerea e de aur*, un fel de Arnolphe modern, Maurice şi-a surprins admiratorii, care descopereau, emoţionaţi, un subtil comedian. Bunul meu prieten François Périer, care juca alături de el, mi-a povestit cât de mult a învăţat de la el în cursul acelor filmări.

Statuia lui era ridicată, ca şi cea a lui Victor Eftimiu, încă din timpul vieţii… François m-a dus să o văd, la Ris-Orangis, după care ne-am dus în oraşul La Bocca, unde o stradă îi purta numele.

Adevărul e că ceea ce a însemnat el în lumea spectacolului nu poate fi egalat de către niciun idol de azi al scenei şi ecranului.

La 84 de ani, moartea i-a făcut un semn discret. Pe care Maurice îl aştepta, firește.

Întrebat odată de către François Périer cum se gândeşte la această clipă inevitabilă, Maurice i-a răspuns, în pauza dintre două planuri ale filmului:

„Moartea? Sigur că mă gândesc la ea. La vârsta mea, afli la fiecare două săptămâni de moartea cuiva pe care-l cunoşteai sau pe care-l iubeai. Eu, dragă François, aş vrea să mor *en beauté*, spectaculos. De pildă, să semnez un contract cu televiziunea şi, când mi-o suna ceasul, să fiu filmat în direct pe patul de moarte. Aş încerca să zâmbesc şi să spun: Doamnelor şi domnilor, vă mulţumesc şi… la revedere!»“

O actriţă are o izbucnire furioasă. Învinovăţeşte cabiniera, regizorul de culise de toate relele lumii. Împroaşcă în stânga şi în dreapta ocări şi sudalme care se lăţesc şi depravează totul. Cum e cu putinţă ca un talent să se degradeze în halul ăsta! Şi cât e de anevoios să convieţuieşti cu astfel de colegi! Fiindcă, încă o dată, nu harul lipseşte în ansamblul nostru…

A venit azi la mine să se explice, să-şi ceară scuze. Şi-a ridicat regretul la rangul de suferinţă… Dar în durerea ei – gemea ca un înger călcat de râme – nu era niciun freamăt de remuşcare!

LUNI

Teatrul de astăzi are tot mai mult nostalgia capodoperelor de ieri şi scriitorii contemporani o exprimă atunci când refac pe cont propriu textele ilustre ale dramaturgiei. Evident, Shakespeare, Strindberg, Ibsen sunt marile imperii între frontierele cărora, soarele neapunând niciodată, se caută lumina pierdută. Urmăresc cu interes revenirea atâtor autori de mărimea întâi – Eugen Ionescu, Dürrenmatt, Miller – pe drumurile vechi ale teatrului şi nu socot deloc că acest itinerar e în opera lor un simplu simptom de sterilitate, cum atât de comod ar fi să consider. Această reîntoarcere spre izvoare, care are loc, desigur, şi sub semnul nostalgiei, şi sub cel al căutării, este mai ales un mod al scriitorilor de a-şi măsura puterile şi de a confrunta viziunea lor despre lume cu puncte de reper certe. Şi mai este – evident – un fel de a dura punţi cu dramaturgia trecutului de către nişte arhitecţi ai culturii care regăsesc la depărtare de ani o linie de continuitate ignorată, dar mereu prezentă. Noile versiuni ale scrierilor *Dansul morţii*, *Macbeth*, *Stâlpii societăţii* efectuează o sinteză de experienţe şi de verificări pentru a merge mai departe.

MIERCURI

„O literatură trebuie să fie sincronizată filosofiei şi ştiinţei ei“, notează în *Teze şi Antiteze* Camil Petrescu. Propoziţia, scrisă în urmă cu patru decenii, ar trebui reamintită celor ce se încăpăţânează să propună teatrelor piese care n-au nimic comun cu imaginea noastră despre lume, care reiau clişee îmbătrânite despre evenimente şi psihologii – cu un cuvânt, texte adormite pe adevărurile de ieri şi necutezând să meargă mai departe, spre inima unei alte epoci. Observaţia acestui mare scriitor, a cărui întreagă operă reprezintă o luptă a inteligenţei şi a sensibilităţii pentru a surprinde şi înţelege realul, pentru a descoperi unitatea, principiul lui, s-ar cuveni să ne ghideze lectura atâtor scrieri confortabile, care nu propun gândirii nicio problemă de rezolvat, nicio enigmă, nicio întrebare.

VINERI

Există în regia contemporană un întreg arsenal de instrumente care circulă cu uşurinţă dintr-un spectacol în altul. Sunt anumite forme de expresie, anumite tipare de punere în scenă, anumite efecte care dau teatrului din ultimul deceniu o înfăţişare surprinzător de egală şi fac ca unele cutezanţe să se topească în numai o stagiune, iar ceea ce părea indiciul unei originalităţi să devină un alfabet uzual şi uzat.

Nu-i însă mai puţin adevărat că această opţiune pentru un alt limbaj este mai mult decât presiunea modei şi o alunecare pe panta ademenitoare a influenţelor şi împrumuturilor. Ea este şi o necesitate. Dacă teatrul preferă scenei-cutie arena, dacă el preferă frumuseţilor de amănunt spaţiul nud şi mai cu seamă dacă el preferă piesei literare piesa-spectacol, nu-i doar contagiune. Cum am putea uita că cinematograful şi televiziunea au violentat destinul teatrului, obligându-l la o nouă formă de existenţă şi că în anticamera viitorului său el caută un acord între propriile lui legi şi contemporaneitate?

Tinerele talente se orientează şi se stabilesc cu predilecţie în poezie, în proză, în critică. Dramaturgia este solicitată într-o măsură mult mai mică. O statistică, fie ea şi sumară, demonstrează că în lirică sau în roman apar şi se impun anual o serie de vocaţii, iar numărul lor e vizibil mai însemnat decât al autorilor cărora scena le oferă prilejul de a se manifesta şi de a învinge.

Nu e pentru întâia oară că se face această observaţie. În 1936 o polemică se iscase între Pompiliu Constantinescu şi Mihail Sebastian în legătură cu situaţia literaturii noastre dramatice. Întrebării formulate de Mihail Sebastian („De ce teatrul nu numai că nu izbuteşte să-şi apropie noi condeie, dar cu vremea le pierde şi pe acelea care până într-un timp l-au servit?"), Pompiliu Constantinescu îi răspunde opunându-i o serie de scrieri semnate de Victor Ion Popa, Mircea Ştefănescu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, G.M. Zamfirescu, Tudor Muşatescu şi reamintind excepţionala valoare a dramaturgiei lui Camil Petrescu.

Nemulţumit de replica lui Pompiliu Constantinescu, romancierul şi viitorul dramaturg îi dovedea că foarte puţini din aceşti scriitori, respectiv doar G.M. Zamfirescu şi Tudor Muşatescu, pot fi socotiţi ca aparţinând unui proaspăt contingent literar. Anii au dovedit că Pompiliu Constantinescu nu se înşela asupra meritelor dramaturgilor pe care-i invoca, iar Mihail Sebastian avea la rândul său dreptate când îşi exprima îngrijorarea cu privire la disproporţia dintre personalităţile tinere atrase de lirică ori epică şi cele chemate şi reţinute de teatru.

Pe o treaptă superioară, justificată de succesele dramaturgiei noastre, dar şi de concluziile la care ne obligă o analiză a producţiei literare pe genuri, controversa amintită revine în actualitate. Realitatea e că dacă astăzi publicaţiile, editurile şi scenele provoacă, găzduiesc şi realizează o cifră impresionantă de spectacole cu scrieri româneşti, iar aceste scrieri se adaugă atât de însemnatei producţii reliefate în stagiunile trecute (sub iscălitura consacrată a lui Baranga, Lovinescu ori Everac, sau datorată unor nume noi în teatru ca Marin Sorescu, D.R. Popescu, Iosif Naghiu), dramaturgia atrage, reţine şi converteşte definitiv un mănunchi prea restrâns de scriitori, şi mai cu seamă de scriitori tineri.

Să punem explicaţia şi răspunderea fenomenului asupra dificultăţilor propriu-zise pe care piesa de teatru le ridică totdeauna şi oricând conştiinţelor artistice în adevăr exigente? Să transferăm această responsabilitate pe seama teatrelor şi a forurilor superioare, care nu-şi îndeplinesc cum s-ar cuveni funcţiile de stimulare? Să învinuim critica literară că, în virtutea unei prejudecăţi moştenite, tratează operele dramatice cu un minus de politeţe şi cu un prisos de indiferenţă? Să ne justificăm arătând că-i mai greu pentru un ansamblu să joace o piesă decât îi e unei edituri să tipărească un volum, întrucât un teatru investeşte într-un spectacol o parte însemnată din bugetul său material şi moral şi, ca atare, e nevoit să fie precaut? Să conexăm împrejurările din teatrul nostru cu cele din teatrul universal, în care se remarcă o serie de lucruri asemănătoare?

Socotesc aceste motivări plauzibile, fiecare în parte, şi toate la un loc, drept insuficiente. Îmi îngădui să presupun că una dintre cauzele care acţionează cel mai energic e o mentalitate instaurată la mai toate nivelele mişcării artistice, o mentalitate de natură să inhibe talentele, mai cu seamă pe cele tinere. Şi anume aceea că fiecare piesă trebuie să constituie o garanţie absolută din orice punct de vedere, inclusiv cel financiar. Or, „cu de toate nu se poate“, cum zicea Nenea Iancu. Pentru a izbuti să asiguri numeric şi calitativ o literatură dramatică valabilă e necesar să nu fii hipnotizat de ideea capodoperei, iar în numele acestei sublime nădejdi să ţii până una-alta la marginile activităţii scenice lucrările curente. E infinit mai pasionant şi mai fertil să abandonăm ideea traumatizantă de a frecventa exclusiv valorile absolute şi a le susţine pe cele care au măcar meritul de a exista, întrucât ceea ce există constituie cel puţin o făgăduinţă.

Presupun că de la această idee a pornit recenta ofensivă a direcţiei teatrelor care s-a soldat cu un substanţial capital de noi titluri şi de nou-veniţi. Ofensiva nu trebuie să ia vacanţă. Ea se cere continuată şi sporită cu încă mai mult curaj şi tenacitate, preluată şi de alte teatre. Dacă e greu să ştim ce sâmbure de permanenţă ascunde ori nu fiecare piesă, dacă e anevoios să pronosticăm succesul în timp al unei scrieri, dacă e adevărat că putem fi ameninţaţi de primejdia de a impune confuzii şi false valori, tot atât de adevărat e şi că pentru a asigura o viaţă tânără artei noastre trebuie să dăm cât mai multe şanse cât mai multora.

Aceste rânduri nu sunt o pledoarie pentru o literatură ale cărei câştiguri

să fie realizate prin „solduri“, ci o chemare de a valorifica posibilităţi exprimate în forme uneori desăvârşite (sub un raport ori altul), dar spontane şi proprii.

SÂMBĂTĂ

Am discutat cu Lucian Pintilie. Urmează să pună în scenă *Pescăruşul* lui Cehov. Concepţia lui Pintilie, fără îndoială cel mai dăruit regizor din generaţia sa şi una dintre proeminenţele mişcării noastre artistice, e foarte interesantă. Vrea să axeze spectacolul pe drama lui Treplev, văzând în primul eşec al personajului sursa principală a unor evenimente dramatice dezbătute mereu în raport cu problemele şi dilemele creaţiei.

Iubite maestre,

Azi am stat ore întregi singur deasupra mării, pe o stâncă în Bretania undeva pe lângă St. Malo. Orașele sunt pustii ca după un cataclism atomic, un vânt arbitar incendiază ocazional goale. Nu știu de ce brusc m-am gândit intens la Dvs (poate și pentru că voiam citească până înainte cu Monet-le Bocages despre Dvs - (pe care-l/ m-am gândit cu tilmăcească la Londra). Cu o asemenea splendidă și dezinteresată tandrețe [îmi, mi-ați jur, bucile odată nu mă respectăm, mă vreau nimic de la Dvs, deși fel ca-o pățea nu vreau, rămân la tăcerea mea, vorbe nu-mi place dar unele mi-ar fi teribile] încât m-am

hotărât să vă scriu și să vă
semnalez această tânără
ca pe o stea descoperită, nu
de un astronom ci de un hoinar
înotând, înbătat de soare,
ca o șopârlă sus, pe o stâncă
în Bretania. O stea descoperită aproape în somn.*

Vă închei
dezinteresat.

Și vă comunic această
știre a acestei scrisori.

Lucian Pintilie.

* Dacă eșa fi adormit lângă
vechea cozemată germană pârâită
Ceeace dealtfel era perfect posibil,
binecunoscutul flux din mouvelle
Scalare și de care habar n'aveam
m-ar fi transformat într-un nou Rabureau
Zău că n'aș fi mirat pe mine?

Dialogul cu această inteligenţă e stimulator. Vorbim despre tendinţa actuală a culturii de a fi reflecţie în dublu sens, adică şi oglindire a realului, şi meditaţie asupra procesului artistic. Apoi, despre primejdiile pe care le comportă într-o viaţă de om ceasurile de bilanţ. Pe urmă, despre necesitatea de a scruta sensul şi adâncul unei piese, fie chiar răsturnându-i ordinea scenelor, şi până unde se poate interveni într-o operă ilustră. Revenim la Treplev, în care Pintilie vede o energie intelectuală şi nervoasă (colorată în orgoliu, deznădejde, panică) magnetizată de credinţa că arta e albia pe care şi-o croieşte pasiunea de a înţelege, de a iubi şi de a fi iubit, pasiune care nu numai o dată se transformă într-un tunel fără ieşire.

Din discuţie rezultă încă o dată că ispita noutăţii *estetice* se desfăşoară la Lucian Pintilie nu atât în planul expresiei teatrale, cât în acela al regândirii dramei. E, de altfel, ceea ce mi-a dovedit-o controversatul, dar strălucitorul său spectacol *Livada cu vişini*, în care textul era cercetat cu o altă optică decât cea convenţională. În *Livada cu vişini* regizorul polemiza cu amăgirile piesei, văzând în ceea ce ne-am obişnuit să considerăm tragic orbirea vinovată a personajelor, paralizia înţelegerii şi voinţei, infirmitatea care se doreşte şi se prezintă drept calitate, mimarea elevaţiei spirituale şi sufleteşti. În fond, propoziţia-cheie a spectacolului devenise: „Când lucrurile s-au hotărât şi nu s-a putut schimba nimic, toţi ne-am liniştit, ba ne-am şi înveselit.“

Am fost întotdeauna vrăjit de scrisorile autografe.

Scrisorile pe care le primim şi cele pe care le scriem joacă în viaţa noastră un mare rol, un foarte mare rol.

Ele au o influenţă considerabilă asupra acţiunilor noastre, asupra gândurilor noastre, prin simplul fapt că le recitim. Recitim, aproape totdeauna, scrisorile pe care le trimitem şi le recitim de două ori, de trei ori, de zeci de ori pe cele ce ne sunt adresate.

N-am îndrăzni niciodată să-i punem pe ceilalţi să repete de două, trei, de zeci de ori ceea ce ne-au spus – şi ceea ce am spus noi înşine nu vom mai repeta, poate, niciodată.

Iată de ce am pus în capul acestui capitol scrisoarea lui Lucian Pintilie, pe care am recitit-o de nenumărate ori şi care, de fiecare dată, mi-a reîncărcat bateriile epuizate ale sufletului.

Din păcate, în zilele noastre scrisorile au devenit rare. Robotul telefonic, faxul, videotelefonul, pagerul, telefonul mobil sunt invenţii, minunate care ne fac să câştigăm timp, care ne simplifică viaţa, dar care au răpit o mare parte din farmecul ei.

A murit un stil, stilul epistolar.

În 1964, l-am cunoscut la New York pe Salvador Dali. Un prieten comun m-a prezentat „divinului“, care mi-a arătat, spontan, o violentă simpatie. Socotea că noi, românii, avem o misiune sacră, de gardieni ai latinităţii, aici, la răscrucea imperiilor moarte. Mi-a dăruit un foarte frumos album, cu o dedicaţie care cuprindea întreaga pagină de gardă şi în a cărei grafică exaltată se afla pecetea lui indelebilă.

„Păstrează-l bine. După moartea mea, îl vei vinde la licitaţie!“

L-am asigurat că nu mă voi despărţi niciodată de el.

„Să nu spui asta. Banii au o importanţă capitală în existenţa noastră. Încă din copilărie mi-am dat seama de asta şi am hotărât să trec prin viaţă uşor multimilionar. Lecţia asta am învăţat-o foarte devreme. Aflasem că Cervantes, cea mai mare glorie a Spaniei, şi-a sfârşit zilele în închisoare. Am învăţat, de asemenea, pe băncile şcolii, că Cristofor Columb, care, totuşi, ne-a dăruit un întreg continent, a fost, la întoarcere, aruncat în temniţă pentru că făcuse datorii. Am hotărât, aşadar, în faţa acestei dureroase amintiri a două experienţe ilustre, să-mi iau precauţiile indispensabile cât mai curând posibil: ca să devin celebru, trebuia să fac un stagiu la închisoare, iar ca să ies de-acolo, trebuia să acumulez câteva milioane. Odată împlinite aceste două condiţii, viaţa devenea posibilă…“

Obişnuit cu declaraţiile lui provocatoare, care îi scandalizau pe mulţi, amicul nostru l-a întrebat în glumă: „Dacă un milionar ţi-ar cere să nu mai pictezi timp de un an, câţi bani ar trebui să-ţi dea?“

SALVADOR DALI 1910-1965

an exhibition in the Gallery of Modern Art
Including the Huntington Hartford Collection
18 December 1965 — 28 February 1966

with

THE REYNOLDS MORSE COLLECTION

Gallery of Modern Art Including the Huntington Hartford Collection
The Foundation for Modern Art, Two Columbus Circle, New York 10019

„Nu mulţi. Câteva milioane.“ (Asta se petrecea în 1964).

„De ce?“

„De dolari, bineînţeles. Să fim practici. Trei milioane de dolari şi nu mai pun mâna pe pensulă un an de zile.“

„Salvador, goana asta după bani mă uimeşte. Văd aici câteva proiecte de vaze. Crezi că acest gen de activitate comercială e demnă de un mare artist?“

„De ce nu? În timpul Renaşterii, toţi pictorii făceau asta. Leonardo da Vinci desena grădini, a desenat jartierele pentru uniforma gărzii papale, a desenat o mulţime de obiecte cotidiene. Prietenii mei s-au revoltat când, acum douăzeci şi cinci de ani, am desenat cravate şi covoare. A fost un scandal enorm. Colegii mei ţipau: «Dali se prostituează desenând cravate!» Cred că erau pur şi simplu geloşi că nu li s-au făcut şi lor propuneri. Zece ani mai târziu, Miro, Picasso şi Cocteau s-au apucat, la rândul lor, să deseneze mochete, feţe de masă, farfurii şi o mie de alte obiecte mai puţin nobile…“

Discuţia asta m-a impresionat puternic, dovadă că o pot reda, după atâta vreme, aproape cuvânt cu cuvânt. Mi-am amintit de ea deunăzi, când un spectator, intelectual subţire, deplângea faptul că unii dintre marii noştri actori se prostituează în filme, în reclame, sau spectacole nedemne de statutul lor artistic.

Cine avea dreptate? Dali sau intransigentul meu spectator? E o dilemă, pe care fiecare artist o rezolvă conform filosofiei şi… nevoilor lui.

Îngrădit prea multă vreme într-o seamă de rigori şi prejudecăţi cărora orice operă dramatică şi orice spectacol trebuia să li se supună pentru a fi recunoscute în sfera artei, teatrul evadează în ultimele decenii dintre vechile şi prea strâmtele fruntarii, recâştigându-şi o vitalitate nouă şi o expresivitate mult sporită.

Etapele renaşterii la care am asistat au fost marcate de protestul împotriva piesei cu o intrigă desfăşurându-se ordonat, cuminte şi artificial, de răzvrătirea contra personajelor ale căror determinări lăuntrice sunt clare, fără echivoc, fără mobilitate şi de o consecvenţă mecanică, de rebeliunea împotriva acelei convenţii – devenită tiranică – potrivit căreia ce se petrece pe scenă nu e transfigurarea realităţii, ci „adevărul adevărat“, de revolta contra interdicţiei impuse scrierilor dramatice de a recurge la contribuţia epicului, sau a meditaţiei estetice, sau a reportajului.

Nimeni nu se îndoieşte că sfârşitul unor canoane îmbătrânite s-a însoţit de o descoperire a unor forme inedite de comunicare cu spectatorii. Acum suntem într-o mai mică măsură înclinaţi să contemplăm detaşaţi un spectacol, iar o reprezentaţie înseamnă, în primul rând, participare directă la o acţiune de cunoaştere a condiţiei noastre şi a dialecticii istoriei, la un activ proces intelectual şi afectiv. Nimeni nu se îndoieşte că ruinarea unor superstiţii artistice s-a acompaniat de o redescoperire a unor mijloace uitate, cum ar fi valoarea teatrală a alfabetului corporal, a pantomimei, ori eficacitatea ceremonialului, a reprezentaţiilor medievale etc. Aceste descoperiri şi aceste redescoperiri constituie, nici vorbă, pentru teatru un lung şi fecund şir de achiziţii în originalitate şi vigoare, o incontestabilă regenerare.

Urmăriţi ce titluri apar pe afişe şi veţi constata că, alături de tragicii antichităţii, de Shakespeare, cei mai jucaţi autori sunt cei ai dramaturgiei „tradiţionale“: Ibsen, Cehov, Strindberg sau Gorki. În repertoriul teatrelor serioase îşi găsesc tot mai rar loc scrierile al căror principal obiectiv e cutezanţa, invenţia pur tehnică.

Evident, opţiunea e dictată mai cu seamă de faptul că n-au apărut acele talente capabile să zdruncine simultan nu numai obişnuinţele tehnice ale

teatrului, dar şi tiparele lui de gândire prin care este recreată, pe o treaptă superioară, o nouă imagine a lumii. O nouă imagine care să descifreze legile actuale ale existenţei, legi care se pot dispensa de ingeniozitate şi de reforme artistice pentru a ne tulbura şi pentru a ne chema la reflecţie.

Ceea ce caută tot mai stăruitor publicul sunt calităţile de substanţă ale unei opere; surprizele pur spectaculoase îl lasă indiferent; nu o dată le virează chiar în contul trecutului ori le consideră un joc desuet. (Mi se pare semnificativ în acest sens că un cunoscut cronicar nota de curând că, asistând la o reprezentaţie „tripartită" alcătuită dintr-un *happening*, o piesă tratată în maniera „teatrului cruzimii" şi o scriere jucată în stilul „ceremonialului", a avut senzaţia că asistă la o retrospectivă a ceea ce e definitiv perimat în memoria vremii.) Atracţia exercitată asupra publicului de operele crescute din observaţia concretă, din analiza faptelor legate strict de viaţa de fiecare zi, pasiunea pentru înţelegerea raporturilor sociale hotărând un destin sau un capitol de istorie defineşte una dintre liniile de forţă ale teatrului în momentul de faţă.

Firește, revenirea la scrierile şi la modalităţile de expresie, abandonate un timp în favoarea a ceea ce s-a numit literatura şi spectacolul de avangardă, ascultă însă de ritmul contemporaneităţii şi de tot ceea ce s-a realizat în artă. Teatrul e un act de viaţă şi, ca atare, el nu are cum face abstracţie de ceea ce a trăit şi de ceea ce a dobândit prin experienţă.

Iată de ce astăzi nu se pot scrie piese şi nu se pot juca spectacole la fel ca în urmă cu trei decenii. Zadarnic ar încerca retina noastră să se acomodeze cu o imagine care a fost a altora. Cu ocoluri mari, cu suprapuneri aparente, cu salturi nebănuite, teatrul se reîntoarce la piesa bine construită, cu personaje solid implântate în real, cu psihologii articulate ferm, şi la spectacolul întemeiat pe importanţa cuvântului şi a trăirii actorului. Dar o face de pe un prag mai înalt, la înălţarea căruia au colaborat decisiv intuiţiile, cercetările şi uneori geniul regizorilor.

VINERI

Multe, foarte multe straturi de semnificaţii au fost explorate în opera lui Caragiale, şi această acţiune de investigaţie, care a dat rezultate strălucite, trebuie

să continue, pentru că depărtarea în timp relevă noi perspective, iar teatrul e un neîntrerupt proces de cunoaştere a lumii prin intermediul marilor conştiinţe. Descoperirea unor noi înţelesuri în opera neîntrecutului nostru scriitor nu înseamnă, cel puţin pentru mine unul, anularea sau combaterea adevărurilor aflate până mai ieri. De altfel, aceasta e şi una dintre funcţiile culturii: a însuma mereu alte înţelesuri, a îmbogăţi din alte unghiuri de vedere posibilităţile reale şi neistovite ale paginilor ilustre, pentru a ne defini pe noi înşine.

Năpasta, spre exemplu, poate fi interpretată în mai multe feluri: ca o dramă cu profunde determinări sociale, ca o expresie a pasiunilor absolute şi mistuitoare constituite într-un destin interior, ca o viziune tragică asupra luptei dintre justiţie şi dreptate, ca o înfruntare pe viaţă şi pe moarte, pentru ca justiţia să triumfe cu orice chip etc., etc. *Conu Leonida*, bunăoară, poate fi citată ca o critică feroce a micii burghezii, ca o satiră amuzantă a consecinţelor unei epoci istorice caracterizată prin demagogie, confuzie şi monstruoase compromisuri în gândire şi în fapte, ca o ilustrare tragicomică a dimensiunilor dintre realitate şi modalităţile ei de a se reflecta în spiritele educate întru conformism şi abdicare etc., etc.

Niciuna dintre aceste exegeze artistice nu-i – în principiu – mai profundă decât alta. Totul e ca autorul spectacolului, indiferent pe ce drum se angajează, să nu conceapă uniliniar opera de artă, printr-un act restrictiv, sărăcindu-i substanţa şi abolindu-i multiplicitatea de semnificaţii. Totul e ca, luminând într-o direcţie, regizorul să nu se întunece în celelalte. Totul e ca noul creator al reprezentaţiei să descopere acel plan al operei care consună cu receptivitatea noastră dintr-un anumit moment istoric şi din perspectiva căruia însăşi opera se mărturiseşte într-un fel original, nemaiauzit până atunci.

Pe scurt: regizorul de astăzi al lui Caragiale nu poate ignora tradiţia – asta ar însemna să se exileze din cultură –, el o foloseşte pentru a merge mai departe, pentru a-l defini atât pe cel mai mare dramaturg al literaturii noastre, cât şi pe aceia care se întâlnesc astăzi cu el.

Cine va fi regizorul care va izbuti să ducă la capăt această misiune de onoare? Până una-alta, să încerce cât mai mulţi.

Cu cât tortul nostru de aniversare are mai multe lumânări, cu atât mai puțin suflu avem ca să le stingem.

MARŢI

Ne adaptăm cu greu noului nostru edificiu. Mecanismele scenice n-au fost încă rodate, iar la Sala Mare acustica e departe de a fi perfectă. Apoi, pe o scenă obişnuită sunt alte raporturi umane decât pe aceasta, care-i cât Piaţa Victoriei. Scenele intime sunt foarte greu de jucat. Trebuie să refacem mizanscena la toate vechile noastre spectacole. Dar, în ansamblu, teatrul care ne-a fost dăruit e absolut senzaţional sub raportul posibilităţilor de joc, al capacităţii de producţie a atelierelor, al confortului cabinelor etc. Sarcina noastră e acum să „umanizăm“ aceste ziduri.

Când a jucat în turneu, imediat după război, pe scena Comediei Franceze, Laurence Olivier a declarat: „Se simte că în pereţii acestei săli s-au impregnat, de-a lungul a sute de ani, cuvintele rostite de marii actori ai Franţei.“

Pereţii noilor noastre săli n-au încă o biografie. Dar curând peste ei se va aşterne vibraţia glasului de clopot al lui Calboreanu – Ştefan cel Mare… Şi atâtea altele, acum şi… în vecii vecilor.

MIERCURI

L-am visat pe Camil. Ne plimbam, ca în vechile noastre dialoguri peripateticiene, de-a lungul falezei de la Eforie, străjuiţi de luna care plutea „pe mişcătoarea mărilor singurătate“. Îi spuneam că *Danton* va intra curând în repetiţie, dar parcă nu mă asculta… Era supărat că nu mai are loc să se mişte în cameră din cauza miilor de fişe necesare romanului la care lucrează…

Mă întorsesem în Bacău, oraşul copilăriei mele, nu mai ţin minte cu ce prilej. Ţin minte doar că era un minunat sfârşit de mai. Că era seară şi mă îndreptam împreună cu directorul Teatrului Bacovia şi încântătoarea lui soţie spre „Salonul internaţional“ (!) al hotelului-restaurant Decebal.

Chiar la intrarea în local, am fost agresat de o tânără femeie care ţinea să-şi manifeste simpatia într-un chip prea original. Destul de şocat, am intrat în restaurant şi m-am aşezat la o masă.

După puţin timp, un domn distins se apropie ceremonios de mine şi îmi spune că doamna Dürrenmatt ar dori să-mi vorbească.

„Care doamnă Dürrenmatt?“ întreb eu, la o mie de leghe depărtare de gândul că ar putea fi chiar…

„Văduva lui Friedrich Dürrenmatt “ îmi replică prompt interlocutorul meu. „A venit din Elveţia…“

Am fost convins că sunt victima unei a doua glume, într-atât mi se părea de incredibilă povestea.

Şi totuşi, era adevărat.

Charlotte Dürrenmatt, văduva celebrului dramaturg elveţian, mort cu doi ani în urmă, stătea înaintea mea, în toată splendoarea frumuseţii ei autumnale, cu distincţia şi rafinamentul vestimentar al unei regine.

„Am venit cu un grup de compatrioţi să vizităm mănăstirile din nordul Bucovinei şi, făcând un popas aici, mi s-a spus că la o masă se află… Romulus cel Mare!“

Ştia tot despre succesul piesei soţului ei pe scena Naţionalului, citise toate cronicile pe care zelosul nostru secretariat literar le trimisese (în traducere) autorului, văzuse fotografiile…

Citise chiar şi acel delicios catren pe care un spectator entuziast, pe nume Mircea Ionescu Quintus, îl scrisese la reprezentaţia din 4 februarie 1981, catren pe care regretatul Florian Nicolau îl tradusese impecabil.

Comedia, o splendoare,
Interpretul, un titan;
Nici nu ştii care-i mai mare
Romulus sau Beligan?

Am vorbit îndelung despre ultimele scrieri ale lui Dürrenmatt încă inedite şi mi-a dat pe loc autorizaţia de a face o variantă pentru televiziune a lui *Romulus cel Mare*.

„Limbajul libertăţii în epoca noastră este umorul, chiar dacă este un umor negru, spunea Friedrich cu puţin înainte de moarte“, ne destăinuie Charlotte.

Întrebat odată de un ziarist care ar fi definiţia pe care ar da-o teatrului, el a răspuns, după o clipă de gândire: „Cortina se ridică şi vedem doi bărbaţi la o masă, cu două ceşti de cafea în faţa lor. Îi privim cu indiferenţă. În momentul în care aflăm însă că într-una din ceşti a fost pusă otravă, începe interesul nostru, începe teatrul.“

Discuţia despre marele helvet a continuat târziu în noapte, sub vraja pe care o crease prezenţa imprevizibilă a Charlottei Dürrenmatt.

În acea seară de primăvară târzie, ea a trecut meteoric prin Bacău şi prin viaţa noastră, precum Mona din *Steaua fără nume*.

Numai că ea era o stea cu nume. Şi încă ce nume!

MARŢI

Este interesant de observat că, dacă până acum câtva timp metodele matematice păreau să epuizeze cercetările prospective, astăzi se face un loc tot mai important artelor, literaturii, imaginaţiei. Se pare că prospectiva poate prevedea tot în afară de imprevizibil.

MIERCURI

M-a vizitat Andrei Şerban. Două ceasuri pline. Trecem în revistă ultimele spectacole care au făcut vâlvă în lume. Printre ele se numără şi înscenările sale cu operele tragicilor antichităţii. Tot timpul cât discutăm îşi plimbă nervos mâinile lungi şi frumoase. Le aşază când pe braţele fotoliului, când pe tăblia biroului, desenând pe catifea, pe lemn sau în aer imaginea reprezentaţiilor care l-au impresionat şi a dificultăţilor pe care le-a învins. E tânăr şi plin de elan. Mereu subliniază ceea ce aduce nou cutare sau cutare înscenare în raport cu teatrul dramatic, cu maniera obişnuită de joc, cu relaţia consacrată cu publicul.

Îl ascult, îmi amintesc de una dintre primele lui izbânzi artistice, *Arden*, *Iulius Cezar*, care transpunea problema perenă a setei de putere şi a setei de credinţă, din lumea personajelor vestite în istorie în cea a fiecărui om, revăd dialogul meu cu Peter Brook şi nu-mi ascund bucuria de a-l fi recomandat atunci drept unul dintre cei mai înzestraţi regizori români din noua generaţie.

JOI

Zile toride. Plecăm pe litoral. Vom juca seară de seară în altă localitate. Sper să ne facem planul. Numai de n-ar ploua. Altminteri, trebuie să pornim cât de curând în alt turneu.

Unul din momentele cu care mă mândresc acum, la bătrânețe, este cel petrecut în mai 1971, pe terasa unei cafenele pariziene, când l-am sfătuit pe Andrei Șerban, aflat într-o dilemă existențială, să aleagă calea cea bună.

ianuarie 2008

(Elias)

MIERCURI

Ansamblul Naţionalului îmi apare uneori ca o armată de generali (chiar şi printre figuranţi mulţi se socotesc a deţine gradul suprem al talentului) dar care, în mod paradoxal, fac totul pentru a fi conduşi de un plutonier major. Regret, dar nu pot juca rolul ăsta.

Iubirea e o pânză țesută de natură
și brodată de imaginație.

Ani de zile Radu Popescu a refuzat cu îndărătnicie să-şi adune articolele literare sau cronicele dramatice într-un volum, ezitând, amânând şi descurajând iniţiativele tuturor editorilor, spre regretul atâtora dintre noi, care-l urmărim încă din 1933, când scria la *Bluze albastre,* şi – fără îndoială – spre paguba atâtor cititori din generaţiile mai tinere, împiedicaţi să cunoască în adevărata ei amploare şi în realele ei merite o activitate de publicist cum nu sunt multe în cultura noastră. A adoptat Radu Popescu această atitudine faţă de propria lui creaţie din orgoliu, din modestie ori din scepticismul celui ce-a convieţuit o întreagă viaţă cu fenomenul artistic? Nu ştiu.

Ceea ce ştiu e că Editura Eminescu a înfăptuit un act de dreptate smulgându-i în fine permisiunea de a tipări un volum de cronici dramatice. Pentru că această carte e una dintre cele mai frumoase şi mai captivante lucrări de critică teatrală pe care le-am parcurs în ultimul deceniu. Cunoşteam foarte bine o parte dintre paginile ei, dar la relectură am fost din nou câştigat de talentul unui cronicar care ştie să comenteze substanţial o piesă, s-o încadreze în familia ei literară.

Ca practician al scenei a încercat iarăşi păreri de rău pentru locul restrâns acordat spectacolului în cuprinsul cronicii, dar – trebuie s-o spun deschis – cât de puţin scrie Radu Popescu despre o reprezentaţie, încă scrie mai bine decât mulţi alţi critici! Am spus „mai bine“ în sensul că observaţiile generale şi consideraţiile de amănunt sunt formulate atât de pregnant, iar caracterizările sunt atât de plastice, încât cronica se citeşte cu o satisfacţie intelectuală pe care anii n-o micşorează, iar „timbrul“ stilului e o judecată de valoare a faptului scenic.

În viaţa teatrală, unde dintotdeauna e prea mult loc pentru diletanţi şi impostori, prezenţa lui Radu Popescu e o garanţie de inteligenţă, de cultură, de strălucire. De altfel, aceasta e şi funcţia principală pe care o îndeplineşte cronica sa, din păcate nu numai o dată nedreaptă şi alături de adevăr, prea labilă în criterii şi concluzii, dar captivantă prin unghiul de deschidere spirituală şi prin vibraţie. Deseori am fost în dezacord cu opiniile lui, întrucât preferinţele sale merg spre teatrul academic, dar am avut constant sentimentul că aceste păreri

sunt susţinute de un condei adevărat, de un om cu vocaţie, de un om cu care merită să încrucişezi spada.

Pentru un actor privilegiul de a putea avea un partener sau un adversar de talia lui Radu Popescu constituie o satisfacţie. Cu atât mai mult cu cât în tot ceea ce scrie, criticul nu face operă de notariat artistic. Cronica lui Radu Popescu e incitantă şi cuceritoare, un front de polemică!

MIERCURI

Plecarea de la hotel în zori, luna pe cer, străzile pustii, aşteptarea pe peron, urcarea în vagoane, pe urmă, la Bucureşti, drumul de la gară acasă, duşul şi cafeaua, iar la zece dimineaţa repetiţie. Asta după trei zile în care am jucat şase spectacole!

VINERI

În adolescenţa mea socoteam dramaturgia lui Camil Petrescu – într-o vreme în care opera lui îşi făcuse drum în literatură, dar se afla încă departe de prestigiul şi de respectul meritat, iar publicul larg abia dacă o cunoştea – printre faptele de gândire şi de artă care ridică pulsul vieţii noastre spirituale. Cunoşteam pe de rost pasaje din dramele, din piesele, din poeziile lui. Reflectam pe atunci, adesea, la soarta acestui scriitor preţuit de o familie restrânsă de cititori, la piesele sale, subiect neistovit de împotriviri şi glume în presa de mare tiraj. Reţinusem dintr-o confesiune făcută lui Felix Aderca, în *Mărturia unei generaţii*, un strigăt de furie şi de disperare: „Nu mai scriu nimic, nu sunt nici rentier, nici autor străin. Poţi să aduni zece ani note, să faci piese şi să încerci rezistenţa materialului pe care-l ai, din momentul în care începi s-aşterni piesa pe hârtie… eşti fără nicio perspectivă. Am lucrat la *Danton* şase luni, zi de zi… uneori până la 18 ore pe zi. Am făcut 60.000 de lei datorii, în timpul acesta ministerul mi-a acordat 10.000 de lei ajutor pentru tipărirea lui *Danton*: atât cât costă, în două copii, numai transcrisul la maşină.“ Durerea din mărturisirea asta m-a urmărit, m-a obsedat mult timp.

Mai târziu, prin vara lui 1955, când scrierile lui Camil Petrescu

fuseseră tipărite în sute de mii de exemplare, iar creaţia sa se impusese admiraţiei unanime, însă *Danton*, opera lui capitală, continua să rămână nejucată, îi spuneam la capătul unei conversaţii, pe faleza de la Eforie, că, dacă vreodată ajung director la Naţional, am să determin reprezentarea piesei.

În 1970, la numai câteva luni de zile după instalarea mea, includeam în repertoriul de perspectivă al primei scene această piesă. Ştiam că mă angajez la un lucru greu, dar eram departe de a bănui dificultăţile pe care aveam să le întâmpin. Ştiam că Naţionalul va trebui să realizeze *teatral* o scriere reputată ca nereprezentabilă, ştiam că montarea ei presupune o uriaşă investiţie de energie intelectuală şi morală, ştiam că va trebui să obţin adeziunile unor interpreţi de primă mărime pentru roluri secundare. M-am încăpăţânat însă, menţinându-mi proiectul şi împlinindu-l cu toate riscurile. „Cu toate riscurile“ nu-i un termen exagerat. Fiindcă pentru a duce la capăt lucrarea lui *Danton* a fost necesar să amân alte spectacole, stârnind animozitatea unor scriitori, regizori şi interpreţi şi, mai cu seamă, să lipsesc publicul Naţionalului, în răstimpul unei stagiuni, de premierele aşteptate, cerute, necesare.

Satisfacţia este aceea de a fi redat teatrului românesc un text de întâia mărime, într-un spectacol care face săli arhipline. Din astfel de bucurii se întreţine viaţa unui animator, confruntat ceas de ceas cu datoria de a alcătui un repertoriu de ţinută şi obligaţiile producţiei curente, cu aspiraţiile drepte sau nedrepte ale trupei, cu necesităţile legitime sau birocratice ale administraţiei, cu principiile îndrăzneţe ori spiritul întârziat al opiniei teatrale.

Danton e o reuşită care mă încurajează pe un drum de iniţiative.

În spectacol îl interpretez pe Robespierre, rol extrem de important teoretic, personaj despre care se vorbeşte mereu, dar care rosteşte puţine replici şi e mai mult o prezenţă scenică decât o trăire, decât o evoluţie. Nici din punct de vedere al disponibilităţilor mele artistice nu-i tipul de erou pe care-l pot uşor întruchipa. Am acceptat totuşi să-l joc pe Robespierre pentru că socoteam că n-am dreptul să stau departe într-un spectacol, angajând întreg ansamblul, şi pentru că era ispititoare ideea de a-mi descoperi mie însumi şi altora posibilitatea de a acoperi şi altfel de roluri decât cele care-mi sunt în mod organic apropiate.

Pe Robespierre l-am interpretat – în orice caz, aceasta a fost linia pe

care m-am străduit s-o urmez – ca pe o individualitate fascinată, uneori până la orbire, de idealul unor transformări menite să pună capăt, odată pentru totdeauna, injustiţiei, şi pentru care orice compromis cu realitatea, fie el şi provizoriu, împinge conştiinţa la retractări şi degradări.

Cu alte cuvinte, am încercat să subliniez că severitatea lui Robespierre decurgea dintr-o fidelitate faţă de idee şi că legea interioară după care se conducea era nemiloasă nu numai pentru cei ce o suportau, dar şi pentru el, cel ce o aplica. Fără să atenuez tot ceea ce era nemăsurată ambiţie, eroare, culpă faţă de omenie în poziţia sa intelectuală, fără să ascund anumite deficienţe temperamentale, am lăsat totuşi să se vadă şi flăcările pasiunii sincere, splendide, în care şi pentru care a ars unul dintre protagoniştii Revoluţiei de la 1789.

DUMINICĂ

Funcţia artei e să redea omului sensul pierdut al tonalităţii sale. Inteligenţa nu omoară emoţia şi efortul de generalizate nu înăbuşă fiorul dramatic al vieţii. Stilul de viaţă şi de gândire al acestui veac, prin excelenţă critic, a modificat şi calitatea emoţiei, şi resorturile ei interioare. Când lumea e privită cu luciditate, flacăra albă a pasiunii e cu atât mai pură.

În anii studenţiei mele, exista, lângă Capşa, agenţia de loterie „Campus şi Bassa“.

Aici s-a petrecut o întâmplare care a uimit şi a amuzat o ţară întreagă.

Tragerile la loterie aveau loc în fiecare lună. A doua zi, când se anunţau oficial câştigurile, o bătrânică modest îmbrăcată, sfioasă şi fragilă, intra în agenţie şi întreba respectuos:

„Ia vedeţi, maică, eu am câştigat?“

„Păi, daţi-mi biletul.“

„Ce bilet?“

„Biletul de loterie.“

„N-am niciun bilet, dragul mamei.“

„Păi, măicuţă dragă, cum vrei mata să câştigi dacă n-ai bilet? Trebuie întâi să cumperi bilet.“

„Cu ce să cumpăr, mamă, că eu îs femeie săracă. Mă gândeam că poate am noroc şi câştig şi eu ceva.“

„Păi cum să câştigi, femeia lui Dumnezeu, fără bilet?“

„Ei, maică, dacă e să ai noroc, câştigi şi fără bilet!“

Obstinaţia bătrânei, care venea cu regularitate, după fiecare tragere, să se intereseze de soarta ei, i-a impresionat pe funcţionarii agenţiei şi, la propunerea unuia dintre ei, au cotizat cu toţii şi i-au cumpărat babei un bilet.

Şi… aşa cum se întâmplă în basme, la prima tragere, biletul babei a câştigat lozul cel mare.

Vă puteţi imagina efectul acestei bombe. Directorul agenţiei, în persoană, a venit special să asiste la vizita obişnuită a „clientei“, care, sfidând legile logicii, aştepta miracolul.

„Ia vedeţi, maică, am câştigat?“

„DA, MAMAIE, AI CÂŞTIGAT! AI CÂŞTIGAT LOZUL CEL MARE! EŞTI MILIONARĂ!“

„Apoi vezi, maică? Nu v-am spus eu? Când e să ai noroc, câştigi şi fără bilet!“

LUNI

Cu dezinvoltura pe care, în trecut, unii i-au reproşat-o, cu farmecul pe care sute de mii de spectatori îl socotesc unic, cu vitalitatea pe care o exprimă marile vocaţii, Alexandru Giugaru împlineşte şaizeci de ani de teatru! E o sărbătoare a întregii noastre mişcări artistice. De-a lungul unei prodigioase prezenţe teatrale, Alexandru Giugaru a creat o galerie de tipuri de o irezistibilă autenticitate şi pe care existenţa nu le poate prinde cu nicio greşeală. Forţa lui de caracterizare de un comic exploziv, sănătos, robust se află în naturaleţea şi seriozitatea cu care trăieşte fiecare dintre destinele întruchipate, percepând rumoarea profundă a cotidianului într-o complicitate desăvârşită. Trahanache din *O scrisoare pierdută*, Anton Antonovici din *Revizorul*, Signor Leonardo din *Bădăranii* sau Argan din *Bolnavul închipuit* sunt creaţii care marchează tot atâtea victorii ale scenei româneşti! În jocul lui, cele mai neutre cuvinte se personalizează, tăcerile cheamă semnificaţiile, iar ochii dilataţi privesc când naiv, când sălbatic, când dezarmant, când generos trecerea zilelor şi înlănţuirea întâmplărilor. Alexandru Giugaru conlucrează strălucit cu viaţa pentru biruinţa teatrului.

MIERCURI

Secretul unei cariere teatrale echilibrate e şi acela de a nu cădea în cursa pe care ţi-o întinde nostalgia şi de a încheia o alianţă cinstită cu anii. Nu-i uşor să-ţi accepţi etatea şi să joci numai rolurile la care ea te îndreptăţeşte. Dar e singurul drum care poate împiedica un talent să se nege, evoluând inexorabil până la manifestarea cea mai tristă a regresiuni: ridicolul. E un adevăr pe care această actriţă l-a înţeles. Cu inteligenţă şi har nativ, ea a transformat într-un chip exemplar ceea ce pentru alte actriţe devine un handicap într-o nouă sursă de împliniri artistice. Ce frumos a luat ea virajul vârstei! Până mai adineauri juca adolescente şi ingenue, astăzi ea realizează personaje mature, descifrând pe scenă clipa pe care o trăieşte cu adevărat. Acum, când are în urma ei cincizeci de ani de viaţă şi o lungă serie de succese, vreau să-i strâng mâna pentru că, refuzând să rămână în timpul încremenit şi periferic al izbutirilor de ieri, ea nu e în

ansamblul nostru o autoritate decorativă, ci o prezenţă necesară, expresivă şi totdeauna seducătoare.

JOI

Astăzi, în ziua în care se retrage, Jean Romaniţă, acest alchimist modern care i-a îmbătrânit de atâtea ori pe alţii, ne face surpriza de a ni se prezenta în cea mai tânără înfăţişare, ceea ce e, fără îndoială, tot un secret al magiei sale.

Încă din primii ani ai profesiunii, el a depăşit zona artizanală şi a intrat în componentele creaţiei actoriceşti. Procesul de creaţie nu constă la Jean Romaniţă în execuţia măiastră a unei peruci sau a unui machiaj, ci în studiul profund şi inteligent al epocii, al operei, al autorului, al personajului. El gândeşte personajul odată cu actorul şi uneori, de ce să n-o mărturisim, gândeşte pentru actor, în locul actorului.

Câţi dintre noi nu pot atesta imensul ajutor, câteodată determinant pentru succesul unui rol, al lui Jean Romaniţă? Mie personal mi s-a întâmplat nu o dată să am revelaţia personajului, ca un declic, în clipa în care Jean Romaniţă mi-a realizat masca lui.

Şi, ca orice mare maestru, generos prin definiţie, nu şi-a păstrat cu gelozie descoperirile şi experienţa, ci s-a preocupat să-şi făurească urmaşi, să-şi scrie învăţătura, să predea studenţilor ştiinţa lui vrăjită.

VINERI

Am citit de curând un inspirat articol al unui scriitor, cunoscut pentru interesul arătat tuturor forurilor de cultură. Însufleţit de o legitimă indignare, articolul anunţă vibrant şi informat necredinţa, complezenţele, tranzacţiile, demagogia, impostura, versatilismul, corupţia unor oameni de artă. Îi împărtăşesc întru totul nobila pasiune intelectuală. Aplaud vehemenţa cu care se răfuieşte şi stigmatizează păcatele unor actori, atitudinile imorale, practicile dezonorante din lumea scenei sau a filmului. Mărturisesc că am străbătut cele două coloane cu o mare satisfacţie intimă şi cu sentimentul că mi se oferă ocazia

privilegiată de a-mi verifica vechi şi durabile aversiuni. Inima mea bate în acelaşi ritm cu a bunului meu amic ori de câte ori se loveşte de fapte sau de oameni care necinstesc comunitatea artistică prin abateri de la criteriile ei de judecată şi de selecţie.

Cine ar putea contesta existenţa gravelor culpe pe care le divulgă aceste pagini cu o asprime morală şi cu o vervă irezistibilă? Adevărul rămâne că, oricât de rare, de izolate ar fi fenomenele de dezordine etică înfierate de articol, ele nu sunt mai puţin reale, şi de aceea socot cum nu se poate mai firesc să fie scoase la lumină fără nicio reticenţă. Spirit critic prin temperament şi formaţie, autorul clatină nepăsări, zguduie echivocuri şi lichidează ezitări sub care pot supravieţui comportări pe cât de nedemne, pe atât de nocive. Poziţia pe care şi-a asumat-o nu-i deloc comodă, căci el ştie foarte bine ceea ce spune Shakespeare: e preferabil un epitaf nedrept după moarte decât să intri în gura actorilor.

Nu trebuie cu niciun chip menţinută superstiţia că artiştii aparţin unei comunităţi pe care cusururile omeneşti o ocolesc, că această comunitate închisă într-un invizibil cerc de solitudine e stăpânită totdeauna şi nediferenţiat de simţământul înaltei ei misiuni, iar talentul răscumpără şi justifică totul, fiind un fel de dispensă de la îndatoririle civice. După cum nu trebuie apărată superstiţia că artiştii fac parte dintr-o categorie umană a cărei lege e aceea că harul se însoţeşte automat de o dereglare a conştiinţei, că orice vocaţie autentică poartă în fibra ei cea mai ascunsă demonul subversiunii morale sau că această categorie blestemată în vecii vecilor la indisciplină şi iresponsabilitate se hrăneşte exclusiv şi deplin satisfăcător din emoţii estetice, preocupările de alt ordin constituind o dureroasă abdicare de la valorile spirituale.

Şi o prejudecată, şi alta au făcu mult rău breslei noastre. În numele lor, secole de-a rândul „comedianţii“ au fost exilaţii la periferiile societăţii, întrucât ei ar fi fost în acelaşi timp fiinţa aparte şi mesagerii viciului, excepţii de la regula comună, prin superioara lor înzestrare naturală, ca şi prin acuzata înclinaţie spre disoluţie.

Istoria ne instruieşte că multe sute de ani nu părea paradoxal să admiri pe scenă pe cei pe care-i dispreţuiai de îndată ce coborau în viaţă. Se ştie chiar că, până în anul 24 î.H., orice prefect roman putea să biciuiască actorul care-l dezamăgise, iar această formă de critică dramatică abuzivă a dispărut abia atunci

când împăratul Augustus, în marea lui înţelepciune, a hotărât că numai el are dreptul de a sancţiona platitudinea. Progresele în lupta contra opiniilor privind condiţia comediantului au continuat însă şi după ce ei au izbutit să scape de sub excomunicarea bisericii medievale, să obţină în 1789 dreptul de cetăţean, iar în ultimul veac să fie asimilaţi – măcar în principiu – cu inteligenţe şi sensibilităţi apte să deschidă porţi către înţelegerea şi cunoaşterea existenţei.

Aşa stând lucrurile, poate că nu-i de prisos să completez paginile prietenului meu adăugând doar că imensa majoritatea a oamenilor de teatru se dăruiesc unei activităţi de muncă intense, uneori eroică, şi că nu o dată fac proba unui admirabil devotament artistic. Mă gândesc la toţi acei interpreţi care repetă dimineaţa, joacă seara, bat drumurile ţării, adunând uneori într-o săptămână peste şaizeci de ore de concentrare intelectuală şi sufletească, şi asta în afara ceasurilor petrecute în călătorii din care se-ntorc în zori de ziuă, pentru ca numai trei, patru ore mai târziu să fie prezenţi la repetiţie. Mă gândesc la interpreţii care acceptă să joace fără onorariu, numai din bucuria de a participa la un act de artă, ori la cei care apar pe scenă – la televiziune şi în filme – sucombând nu ispitei retribuţiilor şi nădejdii chiverniselii, ci pur şi simplu pentru că socot că menirea lor e să creeze neîntrerupt, laborios, să „comunice“ şi să se exprime. Aş putea cita în această ordine de idei numeroase exemple. Dar la ce bun? Se îndoieşte cineva? De ce ar fi necesar – ori de câte ori se semnalează abuzuri singuratice sau delicte răzleţe ale oamenilor de artă – să se considere că e vizată întreaga şi frământata noastră familie?

DUMINICĂ

Excursie la Delfi, cu toţi participanţii colocviului I.I.T. de la Atena. În ruinele amfiteatrului, după ce ne pătrundem de atmosfera sacră a locului, o rog pe Ana Sinodinou să ne recite în vechea elină un fragment dintr-o tragedie.

Marea actriţă îşi ridică ochii spre cer, iar vocea ei de aur face să răsune primele imprecaţii ale Casandrei… Şi atunci se petrece minunea: cerul îi dă replica printr-un tunet prelung.

I-am bănuit întotdeauna pe marii artişti greci că au relaţii secrete cu divinitatea. Iar pe zei i-am suspectat că au gustul „loviturilor de teatru“.

A îmbătrâni este contrariul a ceea ce se crede în mod curent.

În tinereţe, la vremea când nu ţi-ai definit încă opţiunile, eşti împovărat de greutatea tradiţiei şi a adevărurilor cu care ai fost îndoctrinat. Tânăr fiind, crezi în ideile răspândite, în cele care aleargă pe toate drumurile. Eşti gata să aderi la tot şi la toate. Cari în spinarea ta greutatea familiei, a tradiţiei, a grupului din care faci parte, a societăţii.

În ceea ce mă priveşte, am trăit înaintarea în vârstă ca pe o detaşare de toate aceste poveri.

A îmbătrâni înseamnă a arunca peste bord toate ideile preconcepute, înseamnă a deveni mai uşor, mai liber.

Într-un anumit sens, eşti mai bătrân când eşti tânăr şi mai tânăr când eşti bătrân. Viaţa se scurge ca o permanentă şi progresivă delestare de prejudecăţi şi de constrângeri.

Avea dreptate Picasso când spunea că îţi trebuie mult timp ca să devii tânăr!

Şi mai e ceva.

Singurul lucru care ne îngăduie să privim fără dezgust lumea în care trăim este frumuseţea cu care anumiţi oameni o re-creează, din timp în timp, pornind de la haos: tablourile pe care le pictează, muzica pe care o compun, cărţile pe care le scriu şi viaţa pe care o trăiesc.

Dintre toate operele, cea mai frumoasă este o viaţă bine trăită. Aş zice chiar că este opera de artă prin excelenţă.

Pe măsură ce îmbătrânești, alte calități precum umorul, inteligența, noblețea, generozitatea vin să relativizeze aparențele.

LUNI

Dacă prin contemporaneitate artistică înţelegem capacitatea dramaturgului, a regizorului, a interpretului de a fi expresia epocii lor, cu un cuvânt, dacă artistul există şi se defineşte în raport cu însuşirea de a sesiza şi reflecta dinamica prezentului în realitatea obiectivă şi în viaţa conştiinţelor, atunci problema esenţială a teatrului e de a-şi îndrepta toate energiile spre cunoaşterea zilei de astăzi. Evident, scena e prin definiţie sediul predilect al dezbaterilor despre ceea ce se întâmplă „acum şi aici“ şi nu se poate concepe un spectacol interesant, atractiv, care să nu vorbească despre actualitate într-un limbaj actual. Dar niciodată necesitatea contemporaneităţii artei nu s-a pus în termeni mai acuţi. E o problemă esenţială a teatrului.

Nu am în vedere doar îndatorirea de a ţine seama de necontenita metamorfoză ce are loc în existenţa vie a teatrului, de contribuţiile la o nouă organizare dramatică a piesei, de modificările intervenite în mijloacele de comunicare dintre scenă şi sală, de ceea ce implică intensificarea rolului deţinut de film şi televiziune în viaţa noastră intelectuală şi afectivă. (E greu de conceput azi, bunăoară, un spectacol adresându-se auzului sau văzului, el trebuie să ne solicite global, în totalitatea raporturilor cu lumea şi, în primul rând, în acţiunea de meditaţie responsabilă.)

Mă refer mai cu seamă la nevoia de a ne apropia cât mai mult de cei pentru care jucăm, de felul în care ei gândesc, simt, făptuiesc. Dacă nu omitem că poţi fi actual vorbind despre trecut şi depăşit, vorbind despre prezent, dacă nu uităm că mişcarea realului nu-i niciodată banală, ci banală poate fi doar atitudinea unora faţă de realitate, dacă sesizăm cât de rapid e ritmul prefacerilor şi cât de profunde consecinţele pe care le antrenează, atunci sesizăm întreaga bogăţie de sensuri a noţiunii de contemporaneitate.

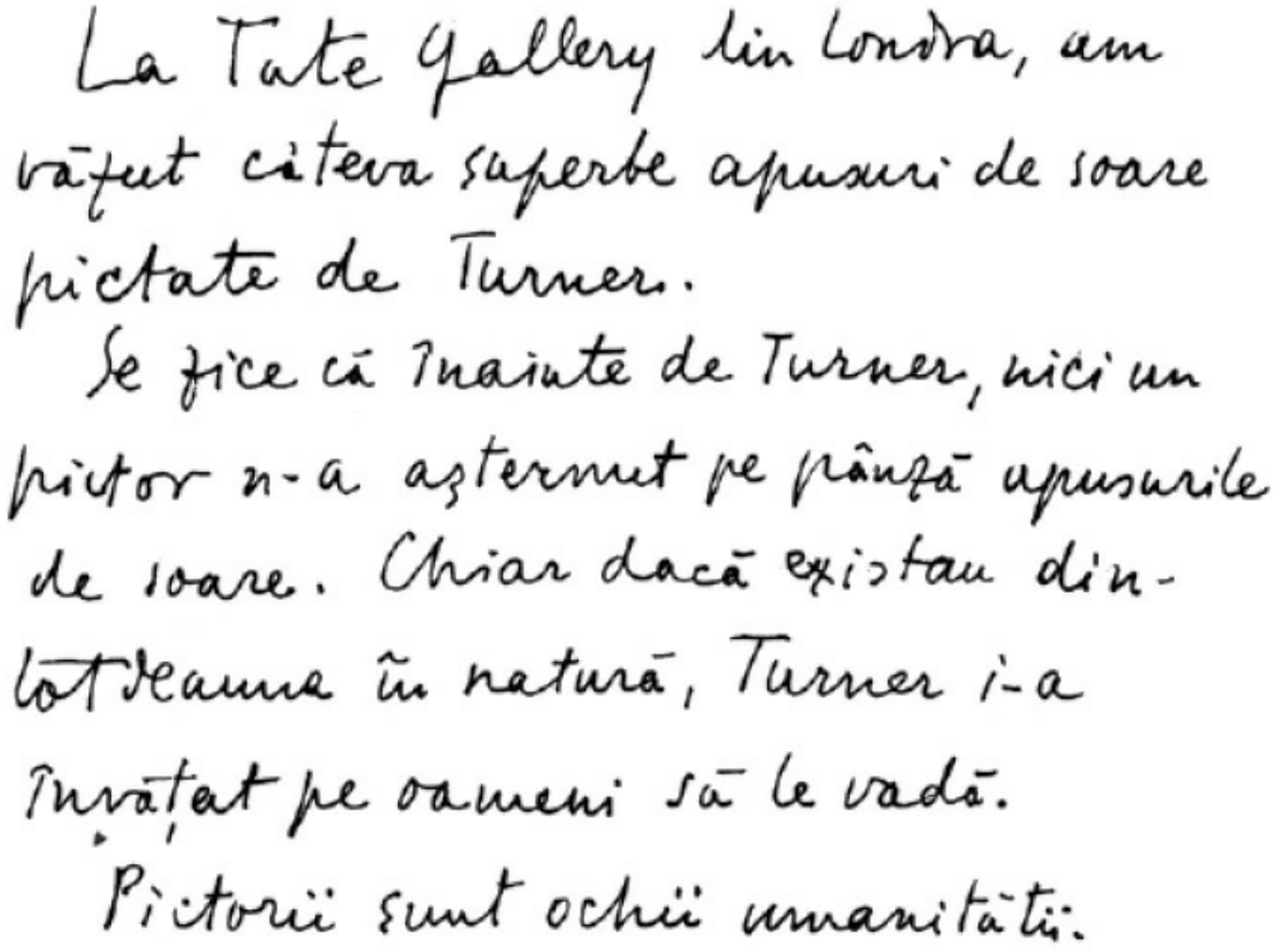
SÂMBĂTĂ

Beckett a pus în scenă, la Schiller Theater, capodopera sa *Aşteptându-l pe Godot*. Nicio altă reprezentaţie a piesei nu m-a impresionat mai profund şi mai durabil. E o regie denudată, fără artificii, fără complicaţii, de o simplitate

tulburătoare. Şi care, fără îndoială, convine cel mai bine acestei scrieri, strălucind, egală cu sine, în intensitatea şi adevărul ei. Nedreptatea de a fi prizonierul unui corp care se degradează, al unei structuri spirituale întreţinând amăgirea, al unei existenţe lacome de bucurie şi nesătule de suferinţă e strigată în spectacol cu o minuţie şi o intensitate fără comună măsură. E strigată pe toate traiectele şi funcţiile cuvântului. Ale cuvântului care ţese ceea ce destramă.

Dar dacă în alte reprezentaţii sărea în ochi fondul de disperare al piesei, în regia autorului iese la iveală şi celălalt filon al scrierii. Exasperarea. Şi nevoia omului de a fi altceva decât un cumul de captivităţi, refuzul de a se complace într-o condiţie care pe un plan îi confirmă capacitatea de a îndura, de a fi minţit şi de a se minţi, iar pe alt plan îi infirmă o astfel de reducţie. În spectacol, personajele piesei întreabă şi protestează. Cu furie, cu umor, cu nostalgii. Uneori stupid, alteori de la altitudinea esenţialului. Aceşti vagabonzi sublimi şi lamentabili nu îngăduie repausul şi confortul spectatorilor. Verbul *a fi* e legat printr-un cordon ombilical de verbul *a lupta* într-o reprezentaţie arătând tot ce poate preface o viaţă de om într-un nesfârşit declin, dar şi ceea ce-i nesfârşit într-o viaţă de om. Senzaţiile sonore şi optice se hrănesc nu din acceptare şi renunţare, ci din virulenţă şi revoltă. Nici vorbă de anemie, de epuizare, de împietrire. Chiar dacă universul n-ar avea nicio soluţie – spun autorul şi regizorul –, omul trebuie să şi-o descopere pe a sa. E raţiunea lui în univers.

Imposibil să amortizezi gravitatea întrebărilor şi somaţiilor acestui spectacol.


La Tate Gallery din Londra, am văzut câteva superbe apusuri de soare pictate de Turner.

Se zice că înainte de Turner, niciun pictor n-a aşternut pe pânză apusurile de soare. Chiar dacă existau dintotdeauna în natură, Turner i-a învăţat pe oameni să le vadă.

Pictorii sunt ochii umanităţii.

LUNI

O carte de mare succes în gândirea sociologică, *Regia în viaţa cotidiană*, de Erving Goffman, de peste 600 de pagini, examinează comportamentele oamenilor când sunt singuri sau în prezenţa altora, dovedind că instinctul teatral e un dat al fiinţei noastre şi că toate faptele, implicând o relaţie cu noi înşine şi cu ceilalţi, sunt (firește, în măsuri diferite) acţiuni prin care ne interpretăm şi ne facem înţeleşi. Cele două volume sunt pasionante fiindcă demonstrează că a răspunde la telefon, a strânge o mână, a merge pe stradă, a tăcea, a deschide o uşă, a te privi în oglindă, a saluta, a citi, a oferi o cafea, a marca de-a lungul unei conversaţii o rezervă sau un acord – toate acestea se execută prin intermediul unui cod de gesturi tot atât de grăitoare ca şi limbajul şi care face parte din viaţa socială, constituind un mijloc de tălmăcire şi de comunicare al individualităţii.

…Suntem, aşadar, cu toţii permanent în reprezentaţie, iar actorii profesionişti, iertaţi-mi gluma, au asupra semenilor avantajul de a impune cu mai multă uşurinţă impresia pe care o doresc. Oare de aceea suntem invidiaţi?

MARŢI

Am înscris în repertoriu piesa lui Vercors, *Zoo sau Asasinul filantrop*. Vercors e, în amintirea mea, unul dintre numele pe care l-a luat în literatura franceză lupta împotriva nazismului în anii războiului, unul dintre scriitorii care au avut nu numai curajul să privească, să vadă şi să înţeleagă, ci şi să lupte. E o însuşire adânc imprimată în memoria mea afectivă. Piesa este o dezbatere despre esenţa condiţiei umane, travestită într-o poveste insolită, cu momente de haz şi nenumărate reflecţii care structurează o poziţie, o atitudine.

Evident, în *Zoo* interesează mai puţin istoria ziaristului care se denunţă autorităţilor, învestindu-le cu misiunea de a descoperi dacă e vinovat de a fi pus capăt vieţii unui om primitiv sau a unui animal evoluat, ori desfăşurarea procesului în cadrul unei justiţii, dorindu-se întruchiparea măsurii, demnităţii, adevărului şi mai ales a unei impasibilităţi exercitate atât în clipele în care pronunţă o sentinţă capitală cât şi în cele când se dedică iubirii aproapelui.

Bineînţeles, înşelătoare e, în piesă, şi acuzaţia pe care autorul pare s-o aducă antropologiei, lingvisticii, biologiei sau teologiei şi filosofiei. Niciodată Vercors nu contestă valorile obţinute prin meditaţie, cercetare, studiu. Demonstraţia lui virează în altă direcţie. Dramaturgul tinde să dovedească imposibilitatea de a stabili graniţe precise între om şi animal, întrucât, în ciuda uriaşelor diferenţe, deosebirile rămân insesizabile. Cu excepţia uneia. Omul e singura fiinţă capabilă să se revolte contra naturii, ca şi contra propriei lui naturi. „Nu“ -ul se îndreaptă şi împotriva lumii din afară, şi împotriva lumii dinlăuntrul său. E insigna unei inalterabile nobleţi.

Îmi imaginez un spectacol care să fie, dincolo de suspansul poliţist, dincolo de ceea ce-i captivant într-o „afacere judiciară“ , cu procurori care acuză, cu avocaţi care pledează, cu magistraţi, martori şi grefieri, dincolo de aspectele extravagante ale procesului ori de scenele riscând să devină un uşuratic cabaret filosofic, dincolo de ceea ce grevează piesa printr-un caracter demonstrativ, o poveste în imagini şi acţiuni despre valoarea „nu“ - ului.

MIERCURI

Un teatru al viitorului, chiar dacă va propune „înlocuirea completă a fundamentelor sale“ , cum sugerează Mircea Maliţa, îşi va păstra neatinsă vocaţia lui originară, aceea de a echilibra raporturile dintre nevoia de solitudine şi nevoia de solidaritate, dintre raţiune şi sentiment, dintre ştiinţă şi conştiinţă, dintre gândire şi acţiune. Vocaţia de a stimula plăcerea reorganizării realităţii, mereu după un nou ideal.

JOI

Chestiunea actualizării, a reprezentării clasicilor într-o viziune apropiată de mentalitatea spectatorului modern, chestiune-cheie în politica repertorială a oricărui teatru, se impune în mod deosebit atenţiei ca o trăsătură specific contemporană, valabilă pentru întreaga mişcare artistică a lumii de azi.

Teatrul are aici un cuvânt greu de spus, în calitatea lui de depozitar al unei moşteniri artistice şi de mediator al operelor dramatice fundamentale spre

marele public. El este acela care înlesneşte şi difuzează spre o largă audienţă „relectura“ acestor opere. Clasicii se citesc astăzi prin acumulările experienţei istorice pe care a traversat-o umanitatea de-a lungul secolelor, prin urgenţele unei anumite ideologii, prin viziunea unor anumite sensibilităţi artistice. „Pentru noi, lecţia teatrului grec nu mai e în primul rând tragică, ci politică“, remarcă Roland Barthes cu privire la punerea în scenă a operelor trecutului.

A sublinia caracterul prezent al trecutului şi, în sens invers, a propune inserţia viitorului în prezent, a reconsidera vechile valori şi a anticipa noile idealuri nu înseamnă altceva decât a da expresie nevoii noastre de stăpânire a timpului. Şi a recunoaşte intensitatea cu care lumea de azi îşi trăieşte, în spaţiul convergent al actualităţii, istoria propriei sale deveniri, a profundelor sale transformări.

Coparticiparea clasicilor la problematica spectacolului contemporan se leagă direct de necesitatea noastră de a reconstitui drumul parcurs, de a „retrăi cunoaşterea“, de a înţelege cauzele şi de a depăşi momentul dificil al întâlnirii cu noi înşine.

Caut o piesă, așa cum caută câinele iarba de leac. O piesă care să te facă să gândești, să te emoționeze și chiar să te trimită acasă mai înțelept.

LUNI

O fermecătoare scrisoare de la Jean-Louis Barrault prin care, ca totdeauna, străbate unda ironiei: „Amabilul atestat de muncă şi de fidelitate pe care mi l-a trimis preşedintele Institutului Internaţional de Teatru mi-a mers la inimă. O singură părere de rău: ne-am văzut prea puţin cât ai fost la Paris. Îmi închipui, nu-i aşa, că împărtăşim aceeaşi remuşcare. Dar mă consolează faptul că în toată supa aia internaţională, care a fost reuniunea, noi n-am făcut altceva decât să urmăm linia dreaptă (în fine, linia credinţelor noastre) şi că ne animă secreta nădejde că, dacă ceilalţi se vor afla într-o zi la o nouă răscruce, îi vom ajuta să se înrădăcineze în realitate.“

MIERCURI

Întotdeauna m-au atras şi m-au speriat acele roluri în care am simţit că există o zonă absolut potrivnică firii mele. Ele au exercitat asupra mea şi miraj, şi teroare. Un astfel de rol este Richard al III-lea. Am văzut piesa jucată în interpretările cele mai felurite, am văzut mari actori triumfând pe tronul unde-i înalţă geniul lui Shakespeare şi am văzut actori la fel de mari prăvălindu-se cu talentul lor cu tot în deznodământul tragic pe care ilustrul dramaturg îl rezervă personajului său.

Unii colegi mă incită să mă aventurez şi, ce-i mai primejdios, eu însumi sunt ispitit.

De obicei eroul lui Shakespeare a fost prezent ca un tiran sângeros – cum de altfel şi este –, ori ca un posedat de forţe malefice (cum nu cred că este), ori ca o expresie vădită a răului social (cum fără îndoială că este). Dar există, poate, şi un alt Richard. Un om înzestrat cu însuşiri deosebite: inteligenţă, farmec, tărie sufletească. Pe deasupra, e un genial comediant, posedând o reală măreţie interioară, un om care suferă tot intens de pe urma cunoaşterii lumii şi a lui însuşi, un om într-atât de bolnav de luciditate, încât pur şi simplu se desfată descoperind, în sine sau în ceilalţi, răul. De altfel, în monologurile adresate martorilor din sală, el e deplin sincer şi rosteşte propoziţii fundamentale despre natura umană. Şi tocmai de aceea are nu numai o dată umorul feroce, dar şi

cuceritor, pe care voluptatea neagră a adevărurilor definitive îl însufleţeşte şi-l exasperează. Dacă Richard e un monstru, un ticălos, o bestie etc., e pentru că în primul rând el a hotărât să fie astfel. Aşa a socotit că va încheia acordul cu universul şi-şi va atinge singurele ţeluri vrednice de univers. Richard… În fatalitatea opţiunii, care-i o eroare, dar şi o măreţie, constă adevăratul destin tragic al eroului.

Poate că, dacă izbutesc să scot la iveală ceva din trezia şi acuitatea minţii personajului, ceva din scânteile unui umor care incendiază totul, ceva din forţa de seducţie a gândirii sale, ceva din talentul lui de regizor şi interpret al unui spectacol în care foloseşte cu maximă abilitate micimile, viciile, cruzimile semenilor, am să prezint un Richard deosebit de interpretările cunoscute de mine. Dar există atâtea necunoscute, încât sunt zile în care sunt gata să abdic şi altele în care mă arunc orbeşte înainte. Necunoscutele nu provin numai din prezenţa mea într-un spectacol de mare montare, cu dueluri, încăierări, figuraţie, vacarm de voci, săbii şi fanfare, ci din îndoiala asupra puterii de a traduce în faptă proiectul rolului meu.

JOI

Printre zecile de fotografii ce tapetează pereţii cabinei mele (ah, mania actorilor de a încerca să împiedice prin cele mai naive mijloace ireparabilul ultragiu al anilor!), cea care îmi agaţă cel mai des privirea mă înfăţişează alături de George Călinescu, printre coloanele surpate ale teatrului antic din Orange.

Cu cârlionţii rebeli pe frunte, cu privirea pătrunzătoare ca un laser, vrăjitorul pare că a intrat în comunicaţie directă cu Euripide şi că deplâng împreună ruinele acestui paradis pierdut.

VINERI

Luni şi marţi, zile de coşmar. Un actor de prim rang îmi mărturiseşte că din pricina dramelor familiale are nervii atât de uzaţi, încât nu mai poate intra pe scenă. A contractat şi o maladie cardiacă. Riscă oricând un infarct. Îl ascult copleşit. Trăieşte în intimitate cu moartea şi demenţa. Nu cu o moarte neclară şi

cu o dementă nebuloasă, incertă. Nebunia de acasă, cunoscută în detalii, ca un obiect, şi sfârşitul prevăzut al deznodământului unei piese – şi una, şi alta, reluându-se de la capăt în fiecare zi. Sunt răvăşit, fiindcă nu există soluţii.

SÂMBĂTĂ

Mai toate paginile din volumul *Paznic de far*, de Geo Bogza, au fost iscate de o circumstanţă a cotidianului, şi mai toate îşi depăşesc prilejul care le-a suscitat devenind însemnările unei conştiinţe care meditează cu răspundere la destinul nostru şi la imperativele istoriei. E o carte de confesiune, dar care angajează direct cititorul, întrucât ne apropiem de noi înşine când ne apropiem de acest volum, scris de un om care se războieşte cu clişeele, cu schemele şi cu abstracţiile, păstrându-şi nealterate resursele uimirii, ale indignării şi ale generozităţii. Ar fi prea uşor, ar fi prea puţin să relev doar darurile de poezie şi neîntrecutele calităţi de vigoare şi esenţializare ale cărţii. Şi ar fi, mai ales, o impietate. Fiindcă nu despre superioritatea artei lui Geo Bogza trebuie în primul rând vorbit, ci despre lărgimea orizontului lui de idei şi sentimente, despre patetismul acestui spirit liber care este una dintre luminile culturii noastre.

„Eu am ţinut socoteala tuturor/ corăbiilor lumii/ Paznic de far cu sprânceana mereu încruntată“, scrie Geo Bogza, şi acesta-i adevărul dintâi pe care-l impune un volum despre necesitatea păstrării şi sporirii omeniei, a extinderii gândirii în banala şi miraculoasa aventură a muncii, a creaţiei, a existenţei.

Sunt un vechi şi statornic admirator al lui Geo Bogza, pentru că prezenţa lui în cultură a fost totdeauna expresivă. Revoltele adolescentului împotriva canoanelor artei academice, atitudinile angajate ale tânărului pe frontul luptei împotriva nedreptăţii sociale şi a fascismului, manifestările de nezdruncinată încredere din anii războiului, în cursul apelor, în tăria pământurilor, în frumuseţea oamenilor, cuprinse în *Cartea Oltului*, speranţa în contribuţia ştiinţei la ameliorarea existenţei truditorilor, consemnate în *Oameni şi cărbune*, strigătele de alarmă în faţa primejdiilor tăinuite în atom şi chemarea de a folosi raţional noua energie, din memorabila pagină *A fi sau a nu fi*, viziunea cosmică, prezentă chiar din primele lui scrieri şi într-un timp în care

atâţia nu vedeau decât până la fruntariile unui orizont îngust, atitudinile de respect, exprimate astăzi faţă de valorile culturii – toate acestea alcătuiesc repertoriul unui spirit care n-a trăit niciodată în ţinutul frumosului şi izolat de contemporaneitate, ci s-a implicat în bătăliile ei pe firul unei evoluţii şi al unei consecvenţe lăuntrice clădite pe meridianele gândirii, între „nu“ -urile impuse de viaţă şi istorie. Opera lui Geo Bogza mi-a împrumutat nu numai o dată ochii şi inima ei pentru a înţelege acuitatea şi permanenţa acelor somaţii ale inteligenţei prin care omul se defineşte şi se răscumpără.

A strânge semnături pentru apărarea unei cauze nobile sau a unei persoane nedreptăţite este o acţiune curentă în zilele noastre.

A forma însă un comitet de apărare a memoriei unui rege care a murit acum 500 de ani e o treabă pe care numai englezii erau în stare s-o facă.

În fiecare an, în 22 august, o importantă slujbă religioasă se ţine pentru aniversarea morţii lui Richard al III-lea, şi ziarele din întreaga lume primesc note memoriale.

„Societatea Richard al III-lea", care numără 2 500 de membri, consideră că Shakespeare i-a făcut vestitului monarh o presă mizerabilă.

Istoricii, şi mai ales marele Will, principalul vinovat, l-au înfăţişat pe Richard al III-lea ca pe o personificare a răului, criminalul cocoşat care a ucis atâta lume şi mai ales doi copii nevinovaţi, prinţişorii Eduard şi Richard.

Pentru „Societatea Richard al III-lea" aceasta e o născocire grosolană şi o defăimare nedemnă, pusă la cale de inamicii regelui, iar scopul „ricardienilor", cum se numesc membrii ei, este să-l reabiliteze pe mult hulitul suveran.

Într-o serie de cărţi şi articole apărute recent, de expoziţii şi conferinţe prin toată ţara, „Societatea" încearcă să-i convingă pe englezi că monstrul din cărţile de şcoală a fost în realitate un monarh model, cu aplecarea spre meditaţie, evlavios, înţelept şi curajos.

Ei susţin că Shakespeare, care, mai mult decât oricine altul, l-a stigmatizat pentru eternitate printr-un cumul de diformităţi fizice şi morale, punându-i în cârcă o groază de crime oribile, şi-a scris opera sub domnia Casei Tudorilor. Iar Elizabeth I n-ar fi privit cu ochi buni ideea că omul pe care bunicul ei l-a alungat cu violenţă de pe tron ar fi fost altceva decât un ucigaş şi un nemernic.

Să fie acesta blestemul de totdeauna al scriitorului nevoit să facă pe plac puterii?

Alţi istorici, sprijinitori ai Tudorilor, au mers şi mai departe în râvna lor de a-şi linguşi regina, pretinzând că soarta lui Richard a fost limpede chiar de la naştere, când a ieşit din pântecul maică-sii după doi ani (!), cu părul lung şi cu toţi dinţii în gură… Examinări recente cu raze X au scos însă la iveală că legendara cocoaşă de pe umărul lui Richard, într-unul din cele mai cunoscute portrete ale lui, a fost pictată ulterior, de altă mână!

„Ricardienii“ susţin că nu există nicio dovadă contemporană că Richard era diform, după cum nu există nicio dovadă care să aducă mărturie că i-a ucis pe cei doi prinţi.

Ricardienii au arătat cu documente că idolul lor era un om popular, cucernic, erudit şi iertător semenilor lui.

„Societatea“ are membri pretutindeni pe glob, numeroşi adepţi în Statele Unite, şi se bucură de nobilul patronaj al unui văr al reginei Elizabeth, Ducele de Gloucester, titlu purtat altădată de urgisitul său predecesor.

Îndârjirea ricardienilor în lupta lor de a răsturna imaginea tragicei măreţii a unei legende întunecate m-a impresionat şi m-a amuzat totodată.

Mă simt, ca să zic aşa, direct implicat în problemă. Dat fiind că l-am jucat pe Richard, că l-am iubit şi înţeles (căci altfel nu se poate întrupa un personaj), sunt obligat să mă solidarizez cu ricardienii, chiar dacă acţiunea lor nu e ferită de persiflări.

Aşa încât, în 22 august 1994, le-am trimis cererea mea de adeziune la „Societate“ …

Mi-am propus să mă întâlnesc cu colegii mei Ştefan Iordache şi Marcel Iureş, mari interpreţi ai regelui ponegrit, ca să-i conving să intre şi ei în această familie de luptători pentru o cauză dinainte pierdută…

Căci nimeni nu va câştiga vreodată un război cu Shakespeare, chiar dacă dreptatea e de partea lui…

LUNI

Tracasări inutile. Scenograful n-a predat la timp decorurile, atelierele au întârziat să le execute, regizorul a tolerat neglijenţele, pentru că el însuşi nu era gata cu spectacolul, şi actorii se sufocă fiindcă nimic nu progresează.

MIERCURI

Moartea l-a răpit din mijlocul nostru pe Marcel Anghelescu. Unul dintre cei mai străluciţi interpreţi ai scenei româneşti. Un continuator al familiei de monştri sacri, în frunte cu Iancu Petrescu şi Soreanu. El a însufleţit zeci şi sute de personaje. Împrumutându-le trăsături de neuitat. Înzestrându-le cu o viaţă atât de puternică, încât ne deveneau imediat familiare. Nimeni dintre cei ce l-au văzut jucând în piesele lui Delavrancea, Caragiale, Gogol, Molière, Goldoni ori Cehov nu-l va uita vreodată. Vitalitatea, forţa tragică şi comică a creaţilor sale sunt un moment de culme al artei româneşti. Un actor care piere e un univers de haruri care dispare, e o lumină care se stinge.

Moartea a răpit din mijlocul nostru un om de omenie. De o neîntrecută vigoare sufletească. De un farmec fără preţ. Care a ştiut să fie un coleg şi un dascăl. Coleg pentru generaţiile mai tinere, dascăl pentru cei de o seamă cu el. Învăţându-i şi pe unii, şi pe alţii ce înseamnă dăruire, muncă. Şi credinţa în puterea teatrului de a înălţa deopotrivă pe cei din sală şi pe cei de pe scenă. Un exemplu – tocmai pentru că a ştiut să slujească modest, zi de zi, cu egală generozitate. Anii vin şi pleacă, dar amintirea acestui om îi va urmări pe toţi cei ce l-au cunoscut. Şi-i va însemna cu raza ei.

Moartea a răpit din mijlocul nostru un om şi un actor alături de care mi-am petrecut o lungă parte a existenţei. Nu numai o dată am jucat sub cerul aceloraşi piese. Nu numai o dată ne-am întâlnit sub flacăra aceloraşi reflectoare. Nu numai o dată ne-am privit în cabină în aceeaşi oglindă! Omul şi actorul au fost pentru mine un îndemn, o povaţă şi o mare iubire. Una dintre acele prietenii care te împacă definitiv cu umanitatea. Am sentimentul c-aş fi necuviincios faţă de amintirea acestui prieten dacă aş vorbi despre tot ceea ce a însemnat el pentru mine.

Dacă de valoarea şi valabilitatea muncii regizorale depinde eficienţa unui întreg program artistic, orientarea unei mişcări teatrale în ansamblul ei, la fel de importantă, dacă nu decisivă în stabilirea unor raporturi cu publicul, este arta actorului, atitudinea sa de creaţie, comportamentul său scenic şi aportul său social. Mesager al ideilor unui text dramatic şi exponent al unei viziuni regizorale, actorul-creator într-un proces continuu de asumare şi de restituţie, actorul creator de fiecare dată al unei perspective proprii în renaşterea şi încorporarea materială a unui univers de idei, actorul care reconstruieşte din abstracţiuni o lume concretă, de fiecare dată în prezenţa imediată a publicului şi în slujba aspiraţiilor lui prezente şi imediate, devine simbol al unei mentalităţi specifice epocii şi societăţii în care trăieşte, devine una dintre vocile timpului, încărcate de substanţa vie a semenilor ei.

23 aprilie 1998. Astăzi, Shakespeare împlineşte 434 de ani. În aceste vremuri de „zgomot şi furie“ avem nevoie de el mai mult ca oricând.

El este maestrul salvator, marele tămăduitor al disperărilor noastre, omul care a cunoscut totul despre mizeria omenească, fără a înceta să vadă în ea o sursă de iubire.

Nimeni n-a izbutit să scoată atâta poezie din această nemărginire de suferinţă şi lacrimi care este planeta Pământ.

În lumea noastră, mai tulburată şi mai divizată ca oricând, opera lui aduce o alinare şi o speranţă de înţelegere.

Din dubla cultură care a făurit odinioară Europa, din acest amalgam rafinat în care se amestecau tradiţiile Nordului cu ale Mediteranei, Antichitatea, Evul Mediu, spiritul nobil al Renaşterii, geniul lui Shakespeare este modelul neegalat, omul cel mai om care a frământat noroiul acestei planete.

A-l înţelege pe Shakespeare înseamnă a cuprinde o sumă de elemente care par incompatibile şi care, la el, se topesc într-o vastă armonie: bătrâna Romă, tânăra Italie, legendele celtice, Anglia şi Franţa, Holinshed şi Plutarh, tot ceea ce a intrat în idealurile umanităţii.

Înseamnă să râzi de făţărnicii, de falsele reguli, de prejudecăţi, de ifose, de vanităţi.

Înseamnă să te desprinzi, cu o bătaie din aripi, de cele pământeşti şi să pluteşti în feerie.

Înseamnă să crezi că alături de raţiune mai e loc pentru tot ce e inexplicabil şi tot ce e miraculos.

18.4.64. III

Înseamnă să vezi în lucrurile reale partea zeilor şi a misterului.

Înseamnă, în sfârşit, să adaugi la acest atât de larg umanism compasiunea pentru suferinţele şi greşelile fraţilor noştri muritori, sentimentul slăbiciunilor noastre, secreta melancolie moştenită de la vechiul creştinism şi acea minunată hrană a sufletului pe care poetul o numeşte „laptele tandreţei omeneşti“.

Da, avem nevoie de Shakespeare.

MARŢI

Zile extenuante de repetiţie cu *Richard al III-lea*, nu atât prin efort fizic, cât prin tensiune nervoasă. Decorul se manevrează greu, maşiniştii se opintesc din răsputeri, din culise se aud tot felul de voci şi, colac peste pupăză, câţiva actori lipsesc – sunt angrenaţi într-un film –, iar alţii uită să vină pe scenă la momentul potrivit. N-are cine să-mi dea replica. Imposibil în condiţiile astea să avansez.

VINERI

Opera teatrală se întemeiază – aşa cum se ştie – pe elementul-surpriză. O surpriză în desfăşurarea acţiunii, în cadrul scenografic, în sugestiile vestimentaţiei, în coloana sonoră a spectacolului, ori în acele însuşiri care l-au determinat pe Nietzsche să-l numească pe interpret exponentul unei rase de o mobilitate sufletească şi corporală infinit mai nuanţată şi mai expresivă decât a oamenilor întâlniţi în fiecare zi.

Dar factorul-şoc într-o reprezentaţie rămâne capacitatea de transfigurare a unei voci, debitul şi timbru ei aparte; altfel spus, calităţi distincte şi irepetabile de a întruchipa şi tălmăci un temperament, un caracter, o conştiinţă. Există glasuri ingenue, auguste, incantatorii, cotidiene, marţiale, şi a urmări cum, prin transparenţa lor, iau act de sine, vibrează sau se refuză emoţiile ori gândurile personajului constituie principalul mijloc de seducţie al spectacolului, sursa lui de frumuseţe. Cuvântul trăit, luminat, analizat de o voce e un fapt, e un conflict, e o acţiune. Şi anume cea mai interesantă şi cea mai profundă pe care o poate oferi teatrul, întrucât stabileşte o relaţie, determinată în timp şi spaţiu, între un om şi ceilalţi, între un om şi el însuşi.

Verbul e câteodată drumul cel mai scurt între scenă şi sală, şi totdeauna drumul cel mai temeinic şi cuprinzător. Dialogul dintre cuvânt (cel care dezvăluie, care ascunde, care minte, care închide gura celuilalt, care străluceşte, care zguduie, care călăuzeşte, care înaripează) şi suita de reacţii ale partenerilor, felul în care îl receptează (cu plictis, cu opacitate, cu furie, cu nădejde) reprezintă izvorul teatrului, artă a comunicării directe. De la acest adevăr, care nu exclude,

bineînţeles, aportul regenerator al formelor teatrale specifice vechilor civilizaţii (corectiv adesea eficace al tendinţei de a preda scena pe seama vorbăriei, uitând că teatrul este sediul unei ceremonii, al unei iniţieri, care se manifestă şi se întregeşte prin culoare, lumină şi palpitaţia revelatoare a trupului), pornesc opţiunile noastre.

În stagiunile trecute, ca şi în cea de faţă, ele se concretizează prin interesul major acordat textului dramatic. Al textului dramatic care e temelia şi nobleţea teatrului: de aici permanenţa pe afişele primei scene a lui Alecsandri, Delavrancea, Caragiale. Al textului dramatic nedreptăţit, tocmai pentru marea lui valoare, de aici includerea lui *Danton* în repertoriul Naţionalului. Al textului dramatic semnat de autori mai tineri cum sunt Iosif Naghiu, Leonida Teodorescu. Al noilor scrieri dramatice datorate celor mai însemnaţi dintre dramaturgii actualităţii: Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Eugen Barbu. Al textului mereu viu, mereu actual, dacă ştii să-l transpui scenic în spiritul şi cu arsenalul artistic al contemporaneităţii: după *Regele Lear, Trei fraţi gemeni veneţieni, Îmblânzirea scorpiei, Richard al III-lea, Căsătoria*, vom juca *Mizantropul* şi *Ulciorul sfărâmat*. Al textului dramatic semnificativ pentru orientările dramaturgiei universale: unor autori ca Ed. Albee sau Leon Kruczkowski li se vor adăuga Alexei Arbuzov şi J.P. Sartre, Dürrenmatt şi Beckett.

Aceste nume şi aceste titluri, definind un program şi o linie de continuitate, situând în centrul său scriitorul şi interpretul (adică eforturile conjugate ale celor prin care se operează miraculoasa metamorfoză a spectatorului într-un erou confruntat cu problematica existenţei şi a istoriei, cu tragicul, cu ridicolul, cu măreţia), nu neglijează importanţa regizorului.

Sunt printre aceia care socotesc că astăzi teatrul depinde hotărâtor de talentul regizorului: nu numai pentru că arta noastră a încetat să mai fie doar întâlnirea fericită dintre un scriitor şi un actor, ori fiindcă spectacolul, smuls din mâna vedetelor, a devenit o creaţie colectivă şi omogenă. Acestea sunt, de fapt, efectele, urmările unui proces mai adânc şi mai grav. Adevărul e că regizorul s-a constituit într-o necesitate, paralel cu nevoia publicului contemporan de a-şi procura printr-o reprezentaţie o viziune unitară a lumii şi de a o înţelege ca un ansamblu de legi. Punctul de vedere ales şi propus textului, interpreţilor, sălii

de către regizor este punctul de sudură al reprezentaţiei. Totul depinde de valoarea acestei perspective, de intensitatea artistică la care se înfăptuieşte aliajul.

SÂMBĂTĂ

Realegerea pentru a treia oară consecutiv în funcţia de preşedinte al Institutului Internaţional de Teatru (fapt unic în istoria unei organizaţii) mă bucură mai mult chiar decât prima dovadă de preţuire, dobândită în urmă cu şase ani. Nu-mi venea să cred. Dar nu-i meritul meu. Am unele daruri şi o seamă de prieteni în lumea largă a teatrului universal.

Printre figurile legendare care mi-au însoţit existenţa şi la a căror existenţă am fost martor se află, pe un soclu aparte, Alexandru Giugaru.

Soarta, sau mai bine zis Victor Ion Popa mi l-a adus în cale în chiar primul meu an de teatru. La Muncă şi voie bună, trupa îl avea în frunte pe Giugaru şi în coadă pe famelicul (pe atunci) semnatar al acestor rânduri.

Sala din Dealul Spirii nu era încă amenajată, aşa încât activitatea noului teatru a început cu un lung turneu de trei luni, cu un tren special. În seara plecării, V. I. Popa ne-a chemat, pe Giugaru şi pe mine, şi i s-a adresat maestrului: „Domnule Giugaru, am să te rog să-l iei pe băietul ăsta pe lângă dumneata, să mănânce ca lumea. Mi-e teamă că o să-şi cheltuiască toţi banii pe cărţi şi o să dea în oftică!“

„Lăsaţi-l în seama mea“, a încuviinţat Gargantua.

A doua zi dimineaţa, o bătaie în uşa cuşetei mele: „Costelivule, te-ai sculat?“

Eram în Piatra Neamţ. Am pornit-o agale pe aleea străjuită de castani care urca de la gară spre centru. Se făcuse ceasul zece.

Giugaru, cunoscut în toată ţara după turneele făcute cu Tănase, îi ştia pe toţi grataragiii evrei ai Moldovei. Astfel am poposit într-un local unde, pe o masă lungă, căptuşită cu tablă zincată, erau înşirate, după forme şi culori, cele mai apetisante fripturi pe care le văzusem vreodată.

Cu un deget şi un mormăit, maestrul i-a indicat patronului ce trebuie să pună pe talger şi acela a plecat încărcat, sub privirile mele speriate.

M-am luptat eroic cu bunătăţile, dar n-am izbutit să dovedesc mare lucru. Abia mai respiram.

Maestrul a isprăvit tacticos platoul – se făcuse ora unsprezece –, apoi, scoţând un oftat adânc de satisfacţie, mi s-a adresat: „Ce zici? La prânz rămânem aici, sau mergem în altă parte?“

Aşa a început prietenia şi colaborarea mea cu Alexandru Giugaru, care prinsese slăbiciune pentru „costelivul“ adoptat atât de spontan.

Multă vreme, „nenea Sandi“ a fost „familia mea“. Mă poftea la masă în casa lui din strada General Popovăţ, unde domnea peste o gospodărie înzestrată cu tot ce se poate imagina pentru a putea rezista unui lung asediu.

Apoi Jean Georgescu ne-a reunit în filmul *O noapte furtunoasă*.

Aşa cum un instrument dă „la“-ul pentru întreaga orchestră, o replică spusă de Giugaru era cheia magică ce ne deschidea tuturor poarta universului caragialean. Va trece multă apă pe Dâmboviţa până se va ivi un nou jupân Dumitrache cu forţa, autenticitatea, savoarea şi hazul devastator al lui Giugaru.

Cum ziua de filmare era de opt ore, îşi aducea de acasă masa de prânz, din care nu lipseau două cepe mari.

„Ce faci cu cepele astea, nene Sandi?“

„Una o mănânc acum şi pe cealaltă o păstrez pentru diseară, ca să-mi fac loc în tramvai…“

În 1948, Sică Alexandrescu ne-a adus pe amândoi, sub baniera lui, la Teatrul Naţional, unde a alcătuit acea faimoasă echipă al cărei mezin am avut fericirea să fiu. Când spun „echipă“ nu e termenul exact. Era un soi de confrerie secretă în care un grup de iniţiaţi în tainele alchimiei teatrale îşi comunicau cu generozitate experienţele şi scoteau împreună, seară de seară, aurul din piesele jucate.

Atunci a început construirea acelui edificiu măreţ care a fost „Integrala Caragiale“ şi care îi face pe spectatorii de azi să devină nostalgici.

LUNI

Aflu c-a pierit Hannah Arendt, una dintre cele mai acute inteligenţe ale epocii noastre. Născută în 1906, fostă discipolă a lui Karl Jaspers – care i-a condus doctoratul în filosofie –, silită să emigreze în 1933 în Franţa, iar în 1941 în SUA, Hannah Arendt şi-a consacrat cea mai mare parte a vieţii şi a operei studiului fascismului şi mişcărilor înrudite ce duc la aceeaşi eflorescenţă monstruoasă a violenţei şi a dictaturii. Ceea ce i-a asigurat recunoaşterea unanimă şi faima e încercarea de a înţelege ce s-a petrecut în Germania nazistă şi apoi în alte ţări. Hannah Arendt a pornit strict de la fapte, măsurându-şi bine cuvintele, nepunând preţ pe teorii şi ferindu-se să ia în seamă declaraţiile oficiale ale regimurilor hitleriste. A descoperit că una dintre pârghiile nazismului e izolarea unui om de altul, dizolvarea sentimentului de solidaritate, nivelarea generală în simţământul spaimei şi în triumful celui mai opac egoism. Astfel s-au creat – după analiza lui Arendt – premisele ca răul să devină o banalitate, un factor comun şi un act de rutină. Uneori, chiar un reflex condiţionat.

E constatarea înspăimântătoare a unui examen ştiinţific. În universul fascist, răul nu-i un accident, un caz de excepţie, expresia ultimă a unei opţiuni. Fenomen cotidian, obişnuinţă şi nepăsare, simplă aliniere de front, el constituie consecinţa unei îndelungate obedienţe în faţa terorii, a supunerii şi capitulării în faţa arbitrariului, o vinovăţie acceptată nici măcar cu resemnare – acceptată cu indiferenţă şi devenită tehnică de a vieţui şi de a supravieţui. Mecanism.

MARŢI

Acest actor e mult mai interesat pe scenă de tot ce are legătură cu *exprimarea* decât de ceea ce *are de exprimat*. Îşi observă vorbirea, inflexiunea, care sunt excelente, dar spectatorul nu ştie până la urmă ce voia el să spună.

MIERCURI

Mărturiseam zilele trecute unui prieten că, oricât de mult m-ar atrage teatrul şi oamenii lui, oricât de mult m-ar atrage preocupările tot mai acaparante

şi mai dispersante ale muncii, nu pot renunţa la ceasurile în care mă întâlnesc cu mine însumi într-o carte. A citi înseamnă o cale fericită de comunicare, şi mai ales înseamnă putinţa de a înţelege un om, direct, în ceea ce are mai viu, mai personal, mai expresiv, în solicitările care-l nuanţează, îl împart, în completează, îl constituie.

VINERI

Azi am sărit din nou peste masa de prânz. A trebuit să mă duc în audienţă să obţin un nou autobuz şi piese de schimb pentru instalaţiile tehnice. Victorie! Am obţinut tot ce-am cerut.

SÂMBĂTĂ

A fost una dintre ultimele zile splendide de toamnă, cu lumină de miere, cu o uşoară ceaţă argintie, cu o bogăţie de culori tandre. Le-am zărit din autobuz la dus. Pe urmă am intrat în spectacol şi acum e noapte, iar de oboseală nu pot s-adorm.

Ieri, prietenul meu Leonardo s-a întors din Italia şi mi-a adus un superb album despre Roma.

Am revăzut astfel plafonul Sixtinei, pe care l-am contemplat în câteva rânduri.

Cine îl priveşte îndelung, cu atenţie, observă că figura centrală este creaţia Evei.

Mi se pare cel mai frumos tablou dintre toate şi nu ştiu de ce e reprodus foarte rar în albume, astfel încât trece aproape neobservat în comparaţie cu celelalte elemente ale acestui prodigios ansamblu.

Adam e culcat gol, în stânga tabloului, sprijinit de un arbust cruciform şi adormit într-un somn misterios.

În centru, Eva. Se vede că a ţâşnit chiar acum din coasta lui Adam, la chemarea Creatorului. Acesta, Părinte Atotputernic, se află în dreapta, cu picioarele pe pământ, trunchi de vigoare şi sevă de bunătate.

Mândru de mica lui minune, priveşte femeia cu ochi binevoitori, plini de o grijă părintească şi de o afecţiune pură. Sublim!

Regret că nici în stagiunea care a trecut Naţionalul nu a asigurat o nouă montare a pieselor lui Caragiale. Am ezitat din mai multe motive. Din teama de a nu putea asigura o distribuţie la înălţimea operei. Din frica de a nu repeta într-un chip pauper vechile şi strălucitele spectacole ale lui Sică Alexandrescu. Şi mai ales din convingerea că o nouă transcriere scenică trebuie să coincidă cu o altă viziune asupra universului său artistic. Care să fie o alianţă între clasicitatea şi modernitatea scrierilor sale.

Proiectele celor cu care am vorbit erau fie complezente şi acomodante, fie un expedient al inovaţiei. Niciunul nu mi s-a părut a fi cu adevărat produsul unei inteligenţe libere şi eliberatoare de modele, în măsură să le pulverizeze şi, în acelaşi timp, să le continue. Un Caragiale interpretat într-un registru sumbru, tragic, e absurd. O lectură care-l ia de precursor al comicului absurd îi sărăceşte tragic opera.

M-ar fi sedus un spectacol cu *O scrisoare pierdută*, care să ţină seama în chipul cel mai concret de o realitate cotidiană în care oamenii de la finele veacului trecut nu există decât prin corpul social pe care-l reprezintă şi, de aceea, anulaţi ca fiinţe vii şi deveniţi absenţe ale conştiinţei, în a căror vorbire şi vorbărie transpare tot ceea ce-i condiţionează şi manipulează la nivelul instinctelor, ca şi cel al „opţiunilor“. Mi-ar fi plăcut un spectacol cu *O scrisoare pierdută* care să fie o imagine realistă a epocii, o imagine a unei lumi în care mimetismul imbecil n-avea altă scuză decât aceea de a fi larg răspândit şi prin această expansiune atingând proporţiile fantasticului, o lume în care personajele, desprinse de orice scrupul intelectual ori inhibiţie morală, sunt de o veselie candidă, fiinţe vacante, având sentimentul că tot ceea ce fac nu le angajează, nu pentru că ar crede neapărat altceva decât fac, dar fiindcă se transferă mereu în ceilalţi, se privesc cu ochii lor şi, evident, se absolvă.

Îmi imaginez un spectacol care să înceapă şi să se încheie cu un tablou panoramic al sordidului oraş, un spectacol în care Zoe şi un uriaş alcov se află în centrul scenei, în care un Pristanda mizer şi precaut fură tot ce-i cade sub mână, în timp ce execută cu un zel contestabil ordinele, în care dezbaterile politice se poartă pe o turnantă, rotindu-se continuu şi suprimând deosebirea dintre

„înainte“ şi „pe urmă“, momentele decisive ale înfruntării având loc în pauza dintre discuţiile oficiale, prin ungherele şi privatele în care esenţialul reuneşte personajele, amănuntele divizându-i, un spectacol în care Agamiţă Dandanache, învingătorul, şi-a creat un soi de identitate artificială, o „acoperire“ (fireşte, prelungirea adevăratei sale fizionomii) cu care se confundă până la dispariţie, ceea ce-i un triumf al perfecţiunii în măsluirea de alţii şi de sine.

Îmi închipui acest spectacol desfăşurându-se într-un tumult vertiginos, maximum două ore şi jumătate (fără nicio amputare a textului) între tăcerea ce-l precede şi-l urmează, tăcere în care se amestecă şi se topeşte larma mută a nimicului conjugat cu nimicul.

Într-o zi, poate, voi încerca să ordonez aceste gânduri, să le completez şi să contribui la realizarea unui nou spectacol cu *O scrisoare pierdută*.

SÂMBĂTĂ

Singurul criteriu decisiv, singura justificare ce poate da autoritate şi sens străduinţei de a impulsiona afirmarea valorilor de artă e să nu ţii seama, în admiraţiile şi contestările tale, de invidiile şi de ranchiunele ascunse în tine. M-am făcut, probabil, vinovat de multe în activitatea mea, dar nu cred că cineva îmi poate reproşa c-am nedreptăţit un talent din motive personale. N-am în teatru decât adversităţi şi prietenii artistice.

Cine este Charles Chaplin, sau mai bine zis Charlot, iată o întrebare la care s-au străduit să răspundă zeci de studii voluminoase.

Şi totuşi, răspunsul e, după opinia mea, atât de simplu…

Charlot este umilinţa şi demnitatea, resemnarea şi optimismul, umorul şi suferinţa.

Charlot reprezintă „cavalerul tristei figuri“ în secolul nostru, cel ce se vrea puternic, dar e slab, cel ce are iluzii, dar se vrea lucid, cel ce trăieşte sub două ceruri: al idealului şi al realităţii şi cutreieră pământul în căutarea ţărmurilor magice unde ele s-ar putea contopi.

E, vai, OMUL.

JOI

A descoperi în fiecare zi substraturile unui compliment ori rezerve, a profesa totdeauna o liniştită încredere în valori, a nu ceda acţiunii erozive a spiritului partizan, a nu te preda asediului prelungit al micimilor şi intrigilor, a nu te impune prin acte de autoritate administrativă înseamnă să desfăşori mult mai multă energie şi voinţă decât pentru a cuceri un imperiu. Sau a crea un rol memorabil.

VINERI

Agoră a lumii moderne, televiziunea e sediul dezbaterilor publice, al confruntărilor artistice, al disputelor politice, centrul nervos unde se adună, se expun şi se răspândesc ştiri despre evenimentele petrecute pe toate fronturile. Dintre care nu puţine sunt sângeroase. Ea îşi are ritualul şi preoţii ei, acţionând după codul unei religii care alternează şi uneşte realul cu imaginarul, dar mai ales anulează distanţele şi ne dă simţământul dependenţei de un tot indivizibil.

McLuhan spunea că audiovizualul transformă planeta într-un fel de sat în care totul se încorporează în imagine şi sunet. E adevărat. Dar tot atât de adevărat e că ea colaborează – n-am nicio iluzie: încet, foarte încet – la naşterea unor opere de artă destinate unei comunităţi solidarizate dacă nu prin aceleaşi credinţe, măcar prin aceleaşi impacturi. Să fie oare un vis ca într-o zi ceea ce ne pare azi adesea a fi contracultură să devină o adevărată cultură?

Oricum, adept naiv al unei viziuni asupra universului care refuză să vadă viitorul ca o constelaţie sfărâmată constituită din astre stinse şi reîntoarse la stadiul de nebuloasă, cu o umanitate rătăcind în tenebre, cred – mai curând, vreau să cred – într-o lume care se inserează în istorie, preluând şi ducându-i mai departe achiziţiile. Dintre care nu cea mai puţin preţioasă e însuşirea de a avea îndoieli, de a propune interpretări şi soluţii diferite existenţei. De ce n-am spune că televiziunea, care contribuie la înţelegerea universului ca un ansamblu, consolidează ideea că puntea de unire a fiecăruia cu toţi ar fi dreptul acesta de deosebire, reciclând spiritele în convingerea că ceea ce ne poate apropia e tocmai ceea ce ne separă şi ne distinge?

Poate că actorul de teatru a pierdut ceva din aureola de altădată, dat fiind că un debutant fără pregătire profesională şi fără personalitate este uneori preferat de realizatorii de filme sau de emisiuni televizate, iar cei ce asistă la reprezentaţii scenice constituie astăzi o infimă parte faţă de publicul micului şi marelui ecran. Poate că însăşi critica îi acordă mai puţină atenţie şi se ocupă într-o măsură mai redusă de contribuţia lui artistică la realizarea unei piese, locul său fiind preluat fie de vedetele reprezentaţiilor cinematografice şi ale televiziunii, fie mai ales de cele ale sportului. De unde sentimentul unei anumite diminuări a importanţei profesiunii sale.

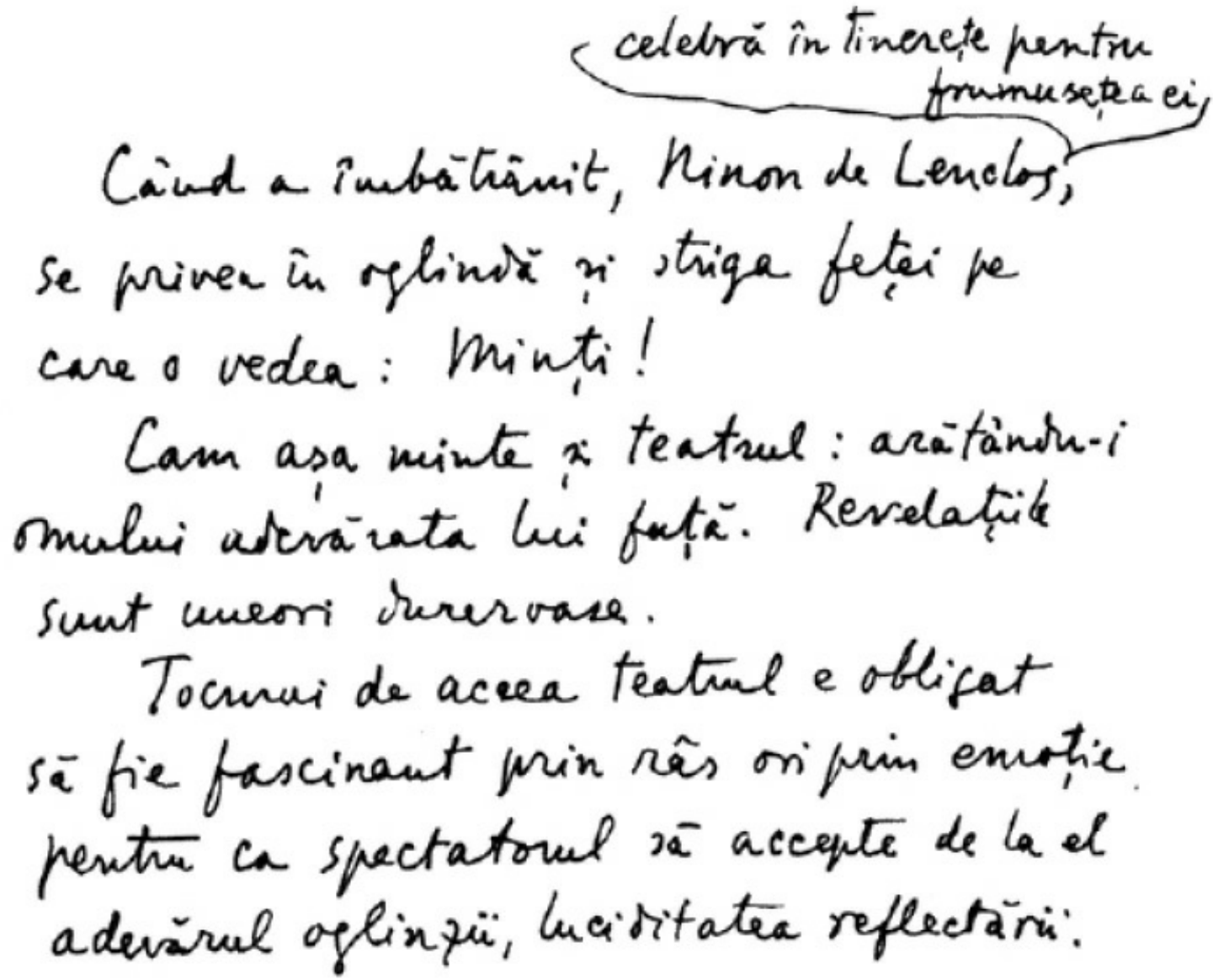
La o reflecţie mai atentă, acest simţământ se dovedeşte a fi numai în parte justificat, întrucât câştigurile obţinute de actorul de teatru sunt infinit mai multe şi mai serioase. În adevăr, dacă până mai ieri el era obiectul unei adulaţii particulare, era în acelaşi timp o fiinţă izgonită la periferiile societăţii şi care n-avea dreptul să-şi spună cuvântul decât pe scenă. Dincolo de rampă, fără costumul şi grima personajului, devenea o fiinţă marginală, ciudată, suspectă şi nu rareori dispreţuită şi insultată. De fapt, avea de înfruntat ostilitatea tăinuită sau făţişă a unei concepţii care-l refuza nu numai ca fiinţă gânditoare, ca cetăţean, dar şi ca om. Circumstanţele dificile în care-şi exercita profesiunea îl sileau nu o dată să renunţe la o solidă formaţie intelectuală, împiedicându-l să participe real la dezbaterile spirituale, determinându-l să rătăcească dintr-un oraş în altul şi să ducă o viaţă de familie anormală.

În esenţă, împrejurările existenţei la care era condamnat făceau din actorul de teatru un instrument al divertismentului, fie el şi foarte elevat, o unealtă destinată şi modelată potrivit cerinţelor prioritare ale unui anumit public. Toate acestea sunt de domeniul trecutului, şi n-am să revin asupra unor adevăruri unanim constatate şi verificate, cum ar fi temeinicia învăţământului artistic, substanţialele ameliorări în existenţa materială şi morală a actorului, stima de care se bucură astăzi teatrul şi cei ce-l practică, prezenţa lor în viaţa cetăţii, atenţia acordată personalităţii individuale şi sociale a interpretului, realizări solidare cu o operă de justiţie la care scena şi-a adus şi ea o contribuţie.

Aş vrea să subliniez însă un alt aspect al problemei, care, după opinia

mea, nu-i îndeajuns de explicat chiar în ochii noştri, ai actorilor. E vorba de faptul că vocaţia de artist se împlineşte incomparabil mai expresiv şi mai fericit în condiţiile în care actorul încetează să se mai socotească o făptură de excepţie răspunzând unei chemări exaltante şi care-l poartă spre victorii prin sacrificiul demnităţii, prin acceptarea solitudinii, prin consimţământul de a fiinţa doar prin mijlocirea personajelor jucate, despuindu-se de individualitatea lui, confundându-se până la abolirea identităţii cu „eroul“ şi devenind magicianul unei acţiuni de convertire a ficţiunii în real.

E vorba de faptul că un actor se realizează cu adevărat tocmai prin asumarea lucidă, conştientă a umanităţii sale în ceea ce are comun cu a semenilor, atât în drepturi, cât şi în datorii. Talentul se desăvârşeşte nu printr-o demarcaţie ritoasă de legi acţionând asupra tuturor, prin fuga de statutul oricărui ins, prin refugiul într-un prestigiu fals, ipocrit, în esenţă subaltern şi care e, cum spunea Roland Barthes, „bacşişul derizoriu al sublimării de sine“, ci prin afirmarea punctului de vedere asupra lumii şi artei, al unui punct de vedere ca om printre oameni.


celebră în tinerețe pentru frumusețea ei
Când a îmbătrânit, Ninon de Lenclos,
se privea în oglindă și striga fetei pe
care o vedea: Minți!
Cam așa minte și teatrul: arătându-i
omului adevărata lui față. Revelațiile
sunt uneori dureroase.
Tocmai de aceea teatrul e obligat
să fie fascinant prin râs ori prin emoție
pentru ca spectatorul să accepte de la el
adevărul oglinzii, luciditatea reflectării.

Când a îmbătrânit, Ninon de Lenclos, celebră în tinereţe pentru frumuseţea ei, se privea în oglindă şi striga feţei pe care o vedea: „Minţi!“

Cam aşa minte şi teatrul: arătându-i omului adevărata lui faţă. Revelaţiile sunt uneori dureroase.

Tocmai de aceea teatrul e obligat să fie fascinant prin râs ori prin emoţie, pentru ca spectatorul să accepte de la el adevărul oglinzii, luciditatea reflectării.

MIERCURI

M-am lăsat prea uşor cucerit de propunerea acestui regizor. Când mi-a prezentat concepţia sa asupra spectacolului, m-a convins şi l-am aprobat şi susţinut. Am reflectat mai târziu şi mi-am dat seama că de fapt nu ştie încotro merge şi ce are de făcut. Adevărul e că m-am agăţat de proiectul lui ca de o formulă salvatoare şi am văzut în el un trimis providenţial. După o noapte de nesomn, totul s-a destrămat şi ceea ce ieri mi s-a părut un ideal e acum o deziluzie, iar dacă nu voi avea curajul să-mi retrag făgăduiala, mâine va deveni un păcat artistic. Fugăresc mereu o nălucă şi mereu îmi scapă printre degete. Toate astea de ce?

Printre defectele mele majore: uşurinţa de a promite şi laşitatea de a mă ţine de cuvânt.

VINERI

Pe coasta de vest a Pacificului au fost găsite mărturiile unei străvechi culturi indiene. Statuete, tapiserii şi – mai cu seamă – măşti neînchipuit de expresive. Cele mai multe dintre aceste măşti (împodobite cu înspăimântătoare capete de păsări) exhibă ochi care sunt fie protuberanţe cilindrice, fie goluri metalice. Măştile vorbesc despre un univers magic în care totul se exprimă şi se citeşte în termenii fabulosului.

Celebrul etnolog Lévi-Strauss reconstituie în ultima sa carte, *La voie des masques*, credinţele, formele de viaţă, raporturile sociale ale acestei civilizaţii defuncte. Nu ştiu cât adevăr, câtă exactitate au concluziile la care ajunge studiul său riguros. Ştiu însă că i-am citit cartea cu o plăcere pe care nu mi-au dăruit-o multe romane. Lévi-Strauss are o imaginaţie miraculoasă, nutrită cu o solidă cunoaştere, şi observaţiile sale despre acea lume dispărută în care pământul şi soarele dialogau în vocabularul artei incită şi încântă închipuirea noastră.

Dar mai presus de toate cartea are – cel puţin pentru mine – şi un alt înţeles. Ea demonstrează că frumosul, departe de a fi gratuit sau arbitrar, traduce totdeauna un raport între om şi univers. Poartă o semnificaţie, înseamnă

pătrundere în straturile conştiinţei. Ancheta Lévi-Strauss, care descifrează în fiecare mască un alt aspect al unei concepţii asupra lumii, răspunsurile şi semnele ei de întrebare corelează aceste feţe evidenţiindu-i contrastele complementare. Dovedind că arta e o descindere în noi înşine, iar pe această verticală se clădeşte demnitatea omului.

SÂMBĂTĂ

Azi n-am ieşit din teatru. Am venit la opt dimineaţa, am stat în şedinţă, am repetat, am jucat un spectacol după-amiază şi altul seara. Acum abia aştept să adorm. Alt mijloc de a uita timpul.

De câte ori deschid televizorul
să aud știrile, mă gândesc la obiceiul
medieval de a-i strangula pe toți
aducătorii de vești proaste

Vreţi să fiţi în imediata apropiere a unor oameni „interesanţi“, pe care nu-i întâlniţi în fiecare zi sau pe care vi se pare numai că-i cunoaşteţi? Vreţi să călătoriţi pe meleaguri străine sau prin locuri familiare, dar, la drept vorbind, nu îndeajuns de bine explorate? Vreţi să luaţi parte la întâmplări neobişnuite ori la aventurile unui cotidian în a cărui înlănţuire se află însăşi existenţa dumneavoastră? Ei bine, dacă doriţi ceva din toate astea, adresaţi-vă cu încredere cărţilor, teatrului, cinematografului – ele nu vă vor dezamăgi.

O astfel de invitaţie la „cultură“ nu mi-aş îngădui s-o adresez nimănui nu pentru că n-ar fi adevărată, ci fiindcă, în esenţă, reprezintă un prospect al leneviei, o accepţie frivolă, parţială şi stearpă a marilor virtuţi ale gândirii sensibilizate. Nici romanul, nici piesa, nici filmul nu-s ferestre de la care privim lumea din afara noastră, excursii pentru satisfacerea curiozităţii, pentru lăcomia informaţiei, pentru bucuria pupilei, ci plecări spre noi înşine, deschideri de perspectivă spre universul lăuntric, ocazii unice de a ne cunoaşte şi de a ne recunoaşte printre atâtea întâmplări, idei, sentimente care vin, pleacă şi se uită.

Pasionant în transparenţa privilegiată a literelor şi a imaginilor e tocmai prilejul unei reale şi adânci convieţuiri şi intimităţi cu propria noastră individualitate. A te regăsi aşa cum eşti, a-ţi face socoteala exactă a zilelor, cu împlinirile şi scăderile lor, a lua act de raporturile tale cu ceilalţi, reîntorcându-te pe drumuri umblate, dar străbătute în ceasuri zorite, neatente, superficiale, pentru a păşi mai departe pe o cale clarificată şi ducând spre orizonturile universului dezlegat şi asumat, constituie, după mine unul, primul dintre meritele culturii.

„Nu citesc, nu merg la teatru, nu văd filme“ – spunea în ’41, cu o ingenuitate ineptă, un politician fascist – „întrucât nu vreau să fiu influenţat. Şi nici alţii nu trebuie s-o facă.“ Confesiunea aceasta e grăitoare şi, dacă am reamintit-o, e fiindcă prin cinismul şi primitivismul ei se străvede limpede spaima regimurilor de tristă amintire în faţa culturii ca putere descentralizatoare a gândirii, ca izvor şi stimulent al spiritului reflexiv, ca posibilitate a opţiunii şi a acţiunii politice.

Se socotea cândva că teatrul e un sublim dialog al surzilor, în care cei de pe scenă acţionează, învinge sau suferă, iar cei din sală… se răscumpără graţie

unui bilet privindu-le şi ascultându-le spovedania. Cred că teatrul nostru a urcat trepte tocmai întrucât s-a străduit să facă din spectacol un dialog dintre artist şi public pe o platformă de discuţii în care e vorba de soarta tuturor, unde recunoşti în mod răspicat că dincolo de tine se află o existenţă care-i tot a ta.

VINERI

O replică din *Sechestraţii din Altona*, de J.P. Sartre: „Dacă vrei să comanzi, ia-te drept altul.“

JOI

Discuţii în cadrul unei reuniuni internaţionale la Paris. Cina cu unii dintre participanţi. Dialog cu vecinul de masă. Atenţie la cuvinte… „Ce piesă veţi juca? V-aţi decis pentru un rol?“ „Nu, nu încă…“ Tăcere. Pe urmă conversaţia se reanimă. Problema noilor scrieri dramatice. Vorbesc mult şi însufleţit. Niciun efort de a fi amuzant şi firesc. Îmi câştig un auditoriu. Se surâde, se aplaudă. Ne despărţim în zori. Mă plimb de unul singur pe *Boul' Mich'*, ca să-mi reîmprospătez forţele şi să domolesc trepidaţia interioară.

În Shakespeare, când întrebi o fată tânără dacă te va iubi multă vreme, ea îți răspunde „forever and a day"...

Ziua asta suplimentară e cea mai prețioasă și ar trebui trăită înaintea veșniciei.

LUNI

Prezenţa pe scenele româneşti a acelui ansamblu de faimă internaţională înfiinţat şi apoi condus mulţi ani de zile de Brecht, cunoaşterea unora dintre cele mai desăvârşite transpuneri scenice ale operei marelui dramaturg, care a impus o nouă şi revoluţionară direcţie artei mondiale, apoi întâlnirea cu Deutsches Theater, instituţie de vechi şi solid prestigiu, cu uriaşe merite în construirea, păstrarea şi valorificarea culturii clasice, au dat spectatorilor noştri ocazia de a preţui, cu ocazia acestor turnee, amploarea şi temeinica unei mişcări teatrale.

Dintotdeauna am îndrăgit literatura dramatică germană şi – mărturisesc – ea a constituit una dintre coordonatele formaţiei mele intelectuale şi artistice. Îmi amintesc foarte bine impresia puternică pe care am trăit-o când, adolescent fiind, am asistat la un spectacol cu *Nathan Înţeleptul*, de Lessing. Ceea ce m-a izbit în reprezentaţia aceea a fost filosofia de viaţă şi de relaţii între oameni a celebrei piese care prezice, presimte şi direcţionează o întreagă orientare a cugetării. Orientare caracterizată prin denunţarea opacităţii şi fanatismului, prin renunţarea la pretenţia absurdă şi sângeroasă a primatului unor oameni asupra altora, prin apelul la raţiune, la ceea ce e superior în umanitate.

De atunci, de la acea vârstă foarte tânără, am urmărit mereu cu interes dramaturgia germană şi m-am bucurat de dovezile ei de credinţă faţă de ceea ce-mi dezvăluise şi impusese opera lui Lessing. Aşa se face că, dincolo de legitima curiozitate faţă de fenomenul teatral german, atât de viu, atât de dinamic, am luat parte la cunoaşterea lui cu un simţământ de apropiere şi de veche stimă.

MARŢI

Curând vom pleca în turneu la Timişoara. Iau un ghid şi mă amuz să-i parcurg filele. Sunt multe însemnări interesante. Dar una – esenţială – e amintită în fugă: Timişoara este unicul oraş din lume în care există trei teatre în trei limbi diferite (română, maghiară, germană).

MIERCURI

Alexandru Kiriţescu, mai în vârstă cu un an faţă de Victor Eftimiu şi cu şase faţă de Camil Petrescu, face parte dintr-o generaţie care s-a afirmat prin cele mai reprezentative din operele ei în epoca interbelică. Chiar dacă aceşti dramaturgi au ţinut condeiul în mână până în ultima clipă a existenţei lor şi uneori au îmbogăţit literatura noastră cu pagini remarcabile când trecuseră de amiaza vieţii, premisele şi împlinirile scrisului lor se conturaseră încă din anii '30, iar cariera lor cunoaşte, după momentul de strălucire, o lungă perioadă de eclipsă sau de realizări nesemnificative.

Această reflecţie, pe care am desprins-o din ampla, temeinica şi atât de interesanta prefaţă a lui Valeriu Râpeanu la noua ediţie a teatrului lui Alexandru Kiriţescu, merită să fie reţinută. Cercetător avizat al literaturii noastre, criticul observă: „Dramaturgii noştri s-au consumat într-un interval scurt şi pe o distanţă mică, perioada lor de maximă desfăşurare fiind de ordinul a două decenii." Lucrurile stau în adevăr aşa. Fenomenul îşi are explicaţii diverse şi multiple. Nu-i vorba numai de ostilitatea, indiferenţa sau uitarea unei ambianţe culturale refractare iniţiativelor artistice şi făcută să dezarmeze material şi moral puterea de creaţie a scriitorilor, aşa cum s-a întâmplat, de pildă, cu G.M. Zamfirescu. Nici doar de prima de încurajare pe care acest climat îl asigură producţiilor uşurele, cu un diminuat conţinut programatic, social şi critic, ceea ce ar putea fi o explicaţie a faptului că un scriitor cu însuşiri atât de strălucitoare ca Tudor Muşatescu s-a risipit în piese uneori excelente, dar mai puţin viguroase decât *Titanic vals*. După cum nu cred că multipla şi prodigioasa înzestrare a lui Victor Ion Popa, care l-a solicitat în acelaşi timp ca regizor, profesor, desenator, romancier, publicist, constituie singura motivare a împrejurării că a abandonat dramaturgia. Cauzele sunt mai adânci. Câteodată unele dintre ele pot fi descoperite în însăşi natura unei opere, în structura problematicii ei.

Prezentând opera lui Alexandru Kiriţescu, Valeriu Râpeanu e îndreptăţit să sublinieze ceea ce-i dramatic în cariera acestui dramaturg. Fiindcă Alexandru Kiriţescu, spirit critic care a mers adânc în analiza burgheziei române, realizând prin *Gaiţele* o piesă viguroasă, colorată, irezistibilă, mărturie a unui simţ teatral ce triumfă şi în piesele *Borgia* şi *Nunta din Perugia*, amândouă axate pe studiul pasiunii şi al mecanismului puterii, a străbătut un itinerar de creaţie elocvent din

punctul de vedere al anilor de înfăptuiri, de eşecuri sau de tăceri: după o eflorescenţă a talentului au urmat producţii neconcludente, iar târziu, peste decenii, în 1947, o nouă explozie creatoare, dar, din nenorocire, iute încheiată.

Remarca lui Valeriu Râpeanu despre dificultatea unora dintre scriitorii noştri de a depăşi epoca în care s-au format este, în aceeaşi ordine de idei, extrem de acută şi merită a fi reţinută nu numai ca o explicaţie pentru trecut, dar şi ca un semnal de alarmă pentru viitor. Căci, poate mai mult ca niciodată, oamenii de teatru au a se teme de scleroza capacităţii lor de a recepta, de a înţelege, de a se reînnoi. E un timp neiertător cu acei artişti care rămân prizonierii întâii lor formaţii şi nu şi-o întregesc. Trebuie să înţelegem că teatrul nu-i un mănunchi de idei şi tehnici îngheţate, imobile, rupte din curgerea timpului şi izolate de ceea ce mişcarea evenimentelor şi a gândirii dezvăluie şi impune. De altfel, scena constituie o permanentă ucenicie, iar forţa de generare a unei creaţii e strâns legată de forţa ei de regenerare.

Mai e nevoie să amintesc că vigoarea unei literaturi şi a unei arte, întocmai ca trezia unei minţi, se adevereşte în acţiunea de îmbogăţire, de împrospătare, de adâncire a adevărurilor ce-o călăuzesc?

Împreună cu a doua mea soţie, Dana Crivăţ, am avut parte de un cadou regal: o invitaţie a Departamentului de Stat de a petrece o lună în Statele Unite.

Revelaţia continentului american ar putea constitui obiectul unei cărţi întregi, dacă bibliotecile n-ar fi saturate de asemenea mărturii. De aceea, mă voi mărgini – deocamdată – să povestesc o singură întâmplare mai neobişnuită, petrecută în Disneyland, de-a lungul unei zile mirifice.

Oricine redevine copil când pătrunde în universul fabulos creat de magicianul Walt Disney. Ne-am plimbat cu monoraiul, am scos ţipete de groază în tunelul întortocheat de unde răsăreau, de după fiecare colţ, schelete şi fantome, am vizitat castelul Frumoasei din Pădurea Adormită, căsuţa Albei ca Zăpada, iahtul lui Donald, lacul pe care pluteau nuferi şi la marginea căruia îşi muia Bambi picioruşele fragile…

Disney angajase figuranţi care, îmbrăcaţi în costumele personajelor lui celebre, se plimbau peste tot, intrau în vorbă cu copiii, se fotografiau cu ei.

Văzându-l pe Mickey Mouse, care se plimba solitar pe o alee, cu mâinile la spate, îi spun Danei:

„Du-te la Mickey şi intră în vorbă cu el, ca să vă filmez.“

Tocmai îmi cumpărasem un aparat de filmat de 8 mm – pe atunci o mare noutate – şi eram preocupat de noul meu hobby de operator amator.

Dana se duce la Mickey, se prezintă şi încep o lungă conversaţie, spre bucuria proaspătului operator, care avea tot timpul să realizeze un „zoom“ până la gros-plan.

În obiectiv apare masca imperturbabilă a faimosului şoricel, apoi chipul Danei care izbucneşte în râs şi dispare din cadru, alergând spre mine.

„Ştii cine e Mickey Mouse?“

„Un figurant“, răspund eu.

„Da, dar ce fel de figurant?“

„Mic de statură“.

„Şi altceva? Mai gândeşte-te. Ce fel de figurant?“

„American.“

„Ei, aici e aici. Ţine-te bine. Mickey Mouse este… un ovrei din Dorohoi!“

Am alergat amândoi către el. Bătrânul figurant, emoţionat sub masca

lui zâmbitoare, copleşit de neaşteptata noastră prezenţă care îi stârnea nostalgii moldave, a început să ne înşire odiseea lui, de la Dorohoiul natal până la derizoria slujbă din împărăţia lui Walt Disney.

Şi deoarece contractul îi interzicea să-şi dezvăluie propria înfăţişare, am asistat, uluiţi, la acest monolog sui-generis, în care Mickey Mouse făcea o lungă şi impresionantă confesiune în dulcea limbă a lui Sadoveanu, agrementată de incantaţia unui delicios accent evreiesc…

Când în urmă cu o sută de ani o familie de talente punea temeliile a ceea ce este astăzi Teatrul Evreiesc de Stat, ea dădea glas unei necesităţi de fiinţă, de expresie, de comunicare a unei culturi. O cultură care n-a fost niciodată străină de problemele dreptăţii sau împilării, ale pâinii sau mizeriei, ale violenţei sau solidarităţii umane. O cultură care, dezvăluind dureri, amintiri, nădejdi şi proiecte – cu acea vehemenţă a vieţii interioare ce-i este caracteristică –, afirma îndatoririle conştiinţei. O cultură care, prin întrebările şi somaţiile ei, lua parte la un proces istoric, angrenând în desfăşurarea lui nu numai destinele unei comunităţi.

Când în urmă cu o sută de ani lua naştere ceea ce e astăzi Teatrul Evreiesc de Stat, el îşi propunea să fie cadrul stabil de activitate al unei vieţi spirituale proprii şi, în acelaşi timp, un punct de joncţiune şi un fapt de conlucrare cu mişcarea artistică românească şi universală, cu un cuvânt, o acţiune de colaborare în care gânduri, sentimente, idealuri se limpezesc şi se cheamă, îşi răspund şi se completează. Acest obiectiv Teatrul Evreiesc din România l-a atins împlinindu-şi obligaţiile fundamentale, şi anume de a rămâne credincios culturii ce o reprezintă, culturii ţării noastre, culturii mondiale.

Un secol de viaţă, timpul în care Teatrul Evreiesc şi-a definit posibilităţile, vocaţiile şi energiile, asumându-şi o identitate şi sporindu-şi contribuţia înăuntrul mişcării artistice româneşti – timpul acesta nu se poate uşor rezuma. Dar e clar că el a trăit o existenţă plină de fervoare şi de patetism şi că-şi poartă astăzi nu doar cu glorie, dar şi cu tinereţe vârsta! Ansamblul a străbătut toate drumurile: şi ale piesei clasice, şi ale piesei moderne, şi ale teatrului muzical, şi ale spectacolului de folclor, tot aşa cum biruinţele sale artistice au străbătut toate drumurile ţării şi multe dintre cele ale lumii.

Teatrul Evreiesc de Stat e o voce distinctă, dar nu singuratică, o voce aparte, dar nu periferică, o voce cu istoria şi cu tradiţiile ei, punându-şi întrebări şi propunând soluţii într-un acord deplin cu interogaţiile şi înfăptuirile întregii noastre mişcări artistice. Mă bucur să salut în Teatrul Evreiesc imaginea atât de încurajatoare a fraternităţii culturilor şi a colaborării popoarelor. Văd în fiinţa lui materializarea unor idei şi simţăminte în a căror victorie, pretutindeni şi

totdeauna, cred.

VINERI

Nu regret nicio clipă că în aceşti ani am jucat piese româneşti care nu toate meritau să apară pe prima scenă şi nu mă desolidarizez de credinţa că va veni o zi în care această politică de repertoriu va da roade. Un timp am sperat că le voi culege relativ curând. Pe urmă, am înţeles că trebuie să am răbdare. Critica – e dreptul ei – judecă şi condamnă calitatea unora dintre ele. Îşi exercită o dreaptă şi indispensabilă funcţie în viaţa unei culturi. Evident, nu vreau să-mi justific erorile în selecţie, dar socot că trebuie acordate toate şansele autorului care scrie despre actualitate. Fiindcă el nu se poate înţelege şi desăvârşi decât confruntându-se cu scena şi cu publicul.

Mulţi, foarte mulţi scriitori rămân pe drum, dar o exigenţă absolută e încă mai riscantă decât o investiţie de toleranţă şi încredere. „Îţi imaginezi că din însumarea de pagini modeste, sau plate, sau artificiale poate răsări o operă valabilă şi poate primi un impuls mişcarea dramaturgiei?“ îmi spune cu arţag un prieten. Îi răspund: „Îţi închipui că excluzând de pe scenă piesele care nu ne satisfac şi care, în adevăr, se zbat între graniţe înguste şi sub un orizont scăzut, stimulez doar mediocritatea? Nu cumva încurajez şi un virtual sâmbure de talent? Nu cumva chem astfel la o înfruntare valorile care n-au îndrăzneala să intre în arenă? Şi pe urmă, numeşte-mi o scriere bună pe care n-am înscris-o pe afişe. Sigur, două, trei au luat calea altor teatre. Dar cine poate pretinde Naţionalului să le fi racolat? Poate că zorul cu care au fost incluse în repertoriul acestor ansambluri e tocmai dorinţa de a ne sfida. E o sfidare pe care o primesc ca o justă răsplată şi pentru care nu port pică nimănui. Dimpotrivă. O consider un succes al Naţionalului.“

Prin anii ’80 mă aflam la Milano, unde prietenul meu Paolo Grassi, cel care împreună cu Giorgio Strehler înfiinţase Il Piccolo Teatro – ce avea să devină unul dintre ansamblurile de referinţă ale lumii – mă poftise să văd câteva spectacole.

Situaţia mea de funcţionar internaţional (preşedinte al Institutului Internaţional de Teatru, de pe lângă UNESCO) îmi oferea privilegiul de a-mi îngădui să răspund unor asemenea inovaţii. Căci se ieşea foarte greu din ţară pe vremea aceea. Şi chiar dacă – după aşteptări, amânări, şicane, dosare, anchete etc. – izbuteai să obţii un paşaport, acesta se dădea, în cazul unui cuplu, cu extrem de rare excepţii, doar unuia dintre soţi. Celălalt trebuia să rămână zălog pentru represalii, în eventualitatea că acela care plecase era lovit de amnezie şi nu mai ştia pe unde se poate întoarce acasă.

Mă aflam, aşadar, la Milano (singur), şi primul obiectiv turistic pe care l-am vizitat a fost, bineînţeles, Domul. Îmi plăcuse lozinca lansată în secolul al XIII-lea de arhitectul Villard de Honnecourt: *ARS SINE SCIENTIA NIHIL*.

Era o primăvară de Vivaldi, cu un cer transparent cum numai Italia poate dărui călătorului însetat de lumină.

Domul din Milano… Unul dintre reperele de aur ale culturii umanităţii… Piaţa imensă din faţa catedralei era înţesată de automobile ale turiştilor din lumea întreagă.

După ce mi-am încărcat bine sufletul de frumuseţea maiestuoasă a Domului, privirea mi-a fost atrasă de un cetăţean care, în mână cu un carton la care se uita mereu, vorbea singur.

Intrigat, m-am apropiat de el.

Nu mică mi-a fost mirarea când am constat că omul se afla lângă o maşină Dacia, cu număr de Bucureşti.

M-am apropiat şi mai mult, în spatele lui, şi – spre uluirea mea – am descoperit că ţinea în mână fotografia unei femei şi dialoga pur şi simplu cu ea, în dulcea şi frumoasa noastră limbă: „Uite, ăsta-i Domul, Maricico… Vezi?… Domul din Milano… Ştii că am citit noi despre el în ghidul ăla de acasă… Ăsta-i Domul, Maricico… Îl vezi? Uită-te bine, să te bucuri şi tu…“

Şi zicând acestea, îndrepta fotografia spre impunătorul edificiu.

Nu m-am putut stăpâni şi l-am bătut uşor pe umăr. Cu o tresărire de

spaimă, s-a înşurubat brusc şi s-a trezit în faţa mea.

„Aoleu… Dom’ Beligan… Doamne, nu-mi vine să cred… Ce căutaţi dumneavoastră pe-aici?“

„Sunt şi eu în vizită, ca şi dumneavoastră. Dar ce s-a întâmplat? De ce vorbiţi singur?“

„Nu vorbeam singur, maestre, vorbeam cu Maricica, cu nevastă-mea… Ştiţi, n-au vrut să ne dea drumul la amândoi, mi-au dat numai mie, aşa că… îi arătam şi ei Domul… că nu pot să mă bucur singur… Totdeauna ne bucurăm împreună…“

În piesele aşa-zis populare eroul şi-a pierdut fie tatăl, fie odrasla – dacă e tată – şi caută să îl regăsească folosindu-se de singurul indiciu pe care-l deţine: un medalion. A-ţi descoperi părintele ori copilul graţie acestui semn nu-i numai un străvechi tic şi truc, ci şi un simbol. Al nostalgiei. Care poate lumina o viaţă trăită la imperfectul existenţei, al istoriei. Şi al împlinirii ce va veni într-o zi. Cine nu surâde când, într-o scriere, un personaj poartă un medalion? Cine se îndoieşte de deznodământul ei? Dar tocmai de aceea cred că medalionul trebuie reabilitat. Sunt ceasuri în care resimţim acut nevoia de a-l privi, de a-l şti la adăpost, ferit de răufăcători.

Mă amuzam să cochetez cu acest gând sentimental când mi-au căzut în mână volumele de corespondenţă dintre Sigmund Freud şi Carl Gustav Jung. Schimbul de scrisori dintre cei doi mari exploratori ai omenescului începe în 1906. Pe atunci, faima lui Freud nu depăşise cercurile de specialitate şi trezea o mişcare de împotrivire. Când Freud primeşte primele rânduri de înţelegere, de adeziune şi de confirmare din partea tânărului doctor Jung, care-i experimentase descoperirile în clinica sa din Elveţia, psihanalistul vienez are sentimentul că i se deschide o eră de linişte, iar încrederea şi prietenia reciprocă vor gira viitorul ei. În realitate, există temeiuri mai ascunse care impulsionează în cei doi această dăruire, devenită mai târziu invidie, luptă şi, în 1913, ruptură violentă. Sigur, un om cu pregătire ştiinţifică va citi corespondenţa dintre cei doi savanţi interesat de schimbul de informaţii şi descoperiri.

Pe mine m-a pasionat însă altceva. Dialogurile dintre adevărurile devenite obsesii ale celor doi psihanalişti, duel dramatic şi în care nu-i loc de comprehensiune.

Freud încearcă să-şi impună punctul de vedere privind izvorul nevrozelor. Jung îi recunoaşte şi îi acceptă o parte din teorii, dar refuză să le preia integral. Autoritatea lui Freud îl copleşeşte. Însă convingerea că marele psihanalist făptuieşte erori, îngustând sursa anumitor maladii, e neclintită. E ceea ce caută să-i dovedească, însă fără a reuşi. Şi atunci recurge la o stratagemă (conştientă, deliberată?). I se adresează ca unui părinte. Instaurează între el şi Freud relaţia dintre tată şi fiu. Poate astfel părintele va accepta rebeliunea

copilului, dorinţa lui de independenţă.

Freud primeşte declaraţia de supunere a lui Jung cu entuziasm (conştient, deliberat?). O vreme îl sprijină din toate puterile, e într-un perfect acord cu Jung să prospecteze printre traumele subconştientului cele înscrise de arhetipuri şi mituri. Dar curând ciocnirea inevitabilă are loc. „Nu arăţi cu adevărat recunoştinţă unui profesor rămânând numai un simplu elev“, îi spune Jung. „Te încrezi prea mult în astrologie şi horoscoape“, îl avertizează Freud, cerându-i să se întoarcă acasă. Susceptibilităţile se simt rănite şi uşile se închid. Nu mai e cu putinţă o colaborare reală. Fiul îşi părăseşte tatăl. Corespondenţa dintre Freud şi Jung e, poate, cealaltă faţă a medalionului.

VINERI

Schimb de impresii cu un cronicar dramatic francez despre teatrul sovietic. Aceleaşi convingeri: în URSS e un public ideal. An de an, 114 milioane de spectatori participă cu religiozitate la viaţa scenei. Criticul îmi vorbeşte despre *Don Juan* al lui Molière, pus în scenă de Anatol Efros. Reprezentaţia se joacă doar între câteva panouri, iar celebrul erou al lui Molière e văzut ca un cabotin mistuit de o sinceră flacără interioară. Regia dispreţuieşte efectele facile, forează adânc în text, atingând straturile bogate în minereu aurifer şi teatralitate.

Eu îi împărtăşesc emoţia pe care mi-au trezit-o *Zorile sunt liniştite*, de Iuri Liubimov, şi *Zece zile care au zguduit lumea*, de acelaşi regizor pe care-l socotesc un virtuoz al scenei, dăruit cu o inventivitate excepţională. În spectacolele lui emoţionează mai cu seamă ingeniozitatea cu care trei, patru elemente, mereu altfel dispuse, compun un spaţiu de joc lăsând un amplu câmp de desfăşurare puterii de imaginaţie a spectatorilor. În discuţia noastră se pronunţă şi numele lui Tovstonogov, care se pare c-a realizat un extraordinar spectacol după o nuvelă a lui Tolstoi. Din păcate, nu l-am văzut niciunul.

Conversaţie despre stagiunea pariziană. Nimic nou pe frontul teatral – îmi mărturiseşte criticul. Doar spectacole jucate de Royal Shakespeare Company, cu *Henric al V-lea* pus în scenă de Terry Hands, cu Alan Howard în rolul învingătorului de la Azincourt.

SÂMBĂTĂ

Din nou câteva ceasuri de graţie în atelierul lui Alin Gheorghiu. Pânzele lui – ca velele unei misterioase corăbii – mă transportă într-un fabulos univers mineral, cu o vegetaţie fantastică. Ochiul lui Alin pătrunde în tainele efloresceţei şi smulge semnificaţii caliciilor şi tulpinilor, apelor, pietrelor, scoicilor. Vocea lui gravă şi calmă îmi destăinuie truda, îndoielile şi obsesiile artistului, în vreme ce gândul meu alunecă în spaţiile acestei lumi noi, pe care o descopăr mereu cu uimirea şi încântarea Micului Prinţ al lui Saint-Exupéry.

Într-o revistă americană, am citit un articol în care se sugera posibilitatea folosirii râsului ca medicament.

Ideea nu e nouă. În 1935, la Paris, faimosul doctor Vachet îşi aduna bolnavii şi îi punea să asculte înregistrări de hohote de râs contaminante, în cursul aşa numitelor şedinţe ale „râsuterapie“ (sic!).

Ca actor de comedie, cred în puterea curativă a râsului. Numai că există nenumărate feluri de a râde. Tocmai această mare varietate de râsuri poate ridica unele probleme în eventualitatea lansării pe piaţă a unor drajeuri sau fiole ilariante. Probleme legate de identificarea maladiei de tratat, de calitatea râsului, de starea generală a pacientului. Ca să nu mai vorbim de faptul că toate evenimentele trebuie efectuate direct pe oameni, deoarece alte fiinţe nu râd. (Vezi celebrul vers al lui Rabelais: *Pour ce que rire est le propre de l'homme.*)

Un prieten căruia i-am împărtăşit iniţiativa „râsuterapiei“ s-a arătat reticent faţă de idee, punându-mi o serie de întrebări. De pildă:

Râsul amar este sănătos?

Dar râsul acru sau acid?

Cum ar putea fi făcuţi oamenii în suferinţă să râdă „homeric“ sau „diabolic“?

Este recomandabil „râsul prostesc“?

„Râsu-plânsu“ lui Nichita Stănescu nu duce la complicaţii?

Ce se va întâmpla cu râsul deformant (ca reumatismul) descris în expresiile „m-am strâmbat de râs“, „râde cu gura până la urechi“ sau „m-a umflat râsul“?

Dar cu râsul dureros sau spasmodic (cauză a durerilor abdominale) – „mă ţineam cu mâinile de burtă“?

Ori cu râsul degradant – „mă tăvăleam de râs“?

Cât de benefică ar fi aplicarea râsuterapiei în caz de necaz? Se ştie că expresia „haz de necaz“ e la fel de intraductibilă ca şi cuvântul „dor“. Fiind deci o invenţie pur românească, un pas important ar fi făcut dacă s-ar dovedi că necazul ar putea fi ameliorat prin râs. Ar fi o realizare românească de prestigiu, prioritară pe plan mondial şi cu bune rezultate economice, dacă s-ar realiza o bază de tratament pe valută, undeva în spaţiul carpato-danubiano-pontic. Bineînţeles, dacă o cercetare ştiinţifică ar dovedi că hazul românesc dă rezultate

bune şi în necazurile internaţionale.

Iar faptul cunoscut că râsul „dezarmează“ ne-ar putea duce la folosirea râsului în toate reuniunile de luptă pentru pace.

Continuând cercetările, am putea constata că, dacă există un *râs diabolic*, există şi un *surâs angelic*. Dar numai surâs. Mi se pare că surâsul ar merita mai multă atenţie. E mai rafinat, se poate asocia cu liniştea, încântarea, seninul. (Se ştie ce succes a avut în Franţa *l'opération sourire*.)

De aceea, dacă am colabora cu americanii, le-am putea propune ca medicament nu râsul, ci surâsul. Căci râsul poate fi fatal, de vreme ce se spune „am murit de râs“.

Nu sunt chiar atât de mulţi ani de când am putut citi că Euripide e un precursor al teatrului violenţei, iar tragedia *Medeea* constituie dovada acestei realităţi incontestabile. Urmărind argumentele care ni se ofereau cu inteligenţă şi tenacitate, era cât pe-aci să fiu pe de-a-ntregul convins. Mai târziu mi-a fost dat să aflu, dintr-o altă carte, că Shakespeare a prefaţat literatura absurdului, aşezând-o pe temeliile ei cele mai sigure.

Demonstraţia avea coerenţă şi subtilitate, şi poate că m-ar fi cucerit dacă autorul ei n-ar fi produs cu aceeaşi stringenţă şi dovezile că Anton Pavlovici Cehov a deschis, la rândul său, drumul aceluiaşi curent artistic în piesele sale, în care cotidianul ar fi substanţa arbitrariului. Ţin minte chiar o frază: „Viaţa de fiecare zi, ca şi moartea, nu se explică; se constată.“

Cu vreo două decenii în urmă, un cronicar dramatic explica – ce-i drept, fără strălucire şi adâncime – complexele freudiene de care suferă personajele lui Giraudoux, emiţând o teorie îndoielnică asupra izvoarelor purităţii lor, ce nu-i deloc o puritate. În fine, mai recent dramaturgia lui Sartre era înfăţişată într-un studiu ca întrupare a ciocnirii dintre ideologii diverse, sub semnul victorios al unei viziuni rezemându-se pe principiul rebeliunii disperate şi anarhice.

Valoarea şi adevărul acestor interpretări pot reprezenta un subiect de dezbatere, iar cultura se hrăneşte şi se îmbogăţeşte din asemenea controverse care întreţin vie mişcarea spirituală. Dar trebuie să observ şi ceea ce-i sumar, limitat şi tiranic în exegezele de acest fel. Şi mai cu seamă mi-e cu neputinţă să nu deplâng capacitatea inteligenţei de a se subordona unei concepţii ridicate la rangul de cheie universală. Am fost şi rămân un adversar al formelor artistice care, în exclusivismul lor, le resping pe toate celelalte, revendicând o supremaţie despotică şi a cărei consecinţă e pauperizarea avuţiei intelectuale, teşirea instrumentelor de contact cu universul, uniformizarea spirituală şi psihică, saturaţia şi monotonia.

Nici vorbă, e „al naturii lucru“ ca în teatru o anume tendinţă să dobândească în perioada ei fastă o forţă de atracţie şi de impregnare atât de mare încât să devină limba în care se traduc şi se înţeleg toate operele. În astfel de

epoci, totul e văzut şi exprimat din perspectiva aceleiaşi tendinţe care anexează autori şi piese din veacuri şi lumi neavând comun unele cu altele. Nici vorbă, când respectiva tendinţă declină, când ea încetează să mai fie unica monedă de circulaţie pe piaţa intelectuală, când se observă că ceea ce părea absolută infailibilitate şi eficienţă garantată conţine erori şi lacune, criticii şi oamenii de teatru îşi întorc armele împotriva ideii îmbrăţişate până mai ieri cu fervoare fanatică, predându-se însă, vai, următorului curent de gândire aflat în perioada maximei lui dilataţii.

Acest fenomen se remarcă astăzi, după apusul dramaturgiei violenţei, după uzura produsă de epigonii literaturii absurdului, după sfârşitul teatrului documentar, ori după finele *happening*-ului şi dramaturgiei colective. Acum o nouă stea a urcat pe cerul interesului cronicarilor şi al regizorilor. Acum toată lumea vorbeşte de relectură distinctă şi modernă a ilustrelor titluri. E o direcţie fertilă şi oricine va fi de acord că marile creaţii sunt revigorate, mai bine zis îşi redobândesc realele şi inalterabilele lor calităţi printr-o percepţie contemporană şi personală.

Să reamintesc că nimeni nu mai poate admite o transpunere scenică a lui Caragiale sau Ibsen din care lipseşte un punct de vedere actual şi pregnant, chemat să ne justifice admiraţia pe care o purtăm acestor scriitori şi prezenţei lor în conştiinţa noastră? Numai că recitirea unor opere celebre de pe poziţiile contemporaneităţii presupune câteva condiţii. Mai întâi, evident, talentul exegetului. Apoi, alt loc comun, dar sunt nevoit să-l repet, considerarea scriitorului ca principalul autor al piesei şi, ca atare, sacra interdicţie de a transforma un text într-un pretext. În al treilea rând, aderenţa organică a viziunii regizorului la cea a autorului. Orice operă se pretează, cu mai multă sau mai puţină docilitate, unor transcrieri noi. Însă important rămâne să descoperi adevăratele ei virtuţi, până atunci nepotenţate. Şi mai cu seamă ca sensurile acestea, până deunăzi înăbuşite ori doar pe un sfert exprimate, să nu le anuleze pe cele descoperite de înaintaşi.

Ţin seama, bineînţeles, că a reliefa un sens inedit e un act polemic şi, ca atare, presupune o anumită violenţă în evidenţierea unei înfăţişări a operei. Ţin seama, firește, că aşa cum nu trăim în aceeaşi clipă toate sentimentele, nu putem exprima într-un spectacol toate ideile operei, că una dintre ele se impune

preponderent, devine ax. Dar, vorbind în termeni ideali, această altă ipoteză de destin a piesei trebuie să fie un contrast complementar. Numai aşa relectura nu se face în detrimentul piesei şi al inteligenţei. Opera de teatru e colaborare. Colaborare a regizorului cu scriitorul, colaborare a scriitorului cu el însuşi (prin viziunea exegetului lui scenic) şi mai ales colaborare a tuturor generaţiilor care, la rândul lor, au asimilat şi au resemnificat.

Când vedem o nouă montare a lui Gorki, spre exemplu, suntem interesaţi, mai întâi şi precumpănitor, de motivele opţiunii regizorului, dar şi de ceea ce a vrut să spună autorul în *Egor Bulîciov*, de împrejurările în care s-a născut opera, de ecoul ei de la premieră, de sensurile achiziţionate în vreme prin contribuţia criticilor şi oamenilor de teatru; cu un cuvânt, suntem interesaţi de o totalitate de aspecte. Iar această totalitate, această dorinţă de a sesiza un fapt de artă (adică un fapt de existenţă) în ansamblul lui mi se pare a fi însuşi semnul culturii.

Nu există, cred eu, în teatru, altă modalitate mai demnă şi mai fertilă de cunoaştere a omului şi a lumii decât înglobând câştigurile. Numai astfel câmpul conştiinţei nu se îngustează. Numai astfel negaţia, moment necesar în fluxul dialectic, devine sursă de îmbogăţire şi diversificare a vieţii intelectuale şi afective. Numai astfel evităm să mergem spre o cultură care, oferind un răspuns, anihilează vechi soluţii şi suprimă noi întrebări.

JOI

Contactul dintre artişti e mult uşurat de existenţa adjectivelor în vocabularul nostru. Dacă n-ar exista ele, conversaţia oamenilor de teatru ar deveni mult mai anevoioasă, iar ciocnirea de temperamente şi interese – mult mai puţin antrenantă.

VINERI

O stagiune a Naţionalului care, deşi a înscris câteva reuşite, lasă o impresie de indiferenţă şi cenuşiu. În presă suntem lăudaţi cu măsură şi criticaţi cu rezerve. Dar cronicile nu mă înşală. Adevărul e că ne ajunge din urmă – simt

asta – oboseala depozitată într-o instituţie care se desprinde cu greu din obişnuinţele, automatismele şi rutinele ei. Iar cea mai primejdioasă dintre ele e absenţa unor acţiuni regizorale cu adevărat îndrăzneţe, cu adevărat substanţiale. Fireşte, frontul inerţiilor e din când în când rupt de câte un spectacol interesant, nou, revelator. Dar sunt acţiuni izolate. În general, se menţin vechile poziţii câştigate şi se deschid arar şi anevoie drumuri spre alte poziţii. Iar ceea ce-i mai grav, trupa se complace şi se resemnează într-o existenţă pe care o animă prea puţine aşteptări şi întrebări. E interesată numai să joace.

Când mă duc la spectacolele altor teatre, nu dau cu ochii de colegii mei decât prin vreo fericită întâmplare. Ei consideră prea adesea că, din principiu şi prin decret, tot ce face Naţionalul e superior altor scene. Ne-ar fi necesar tuturor un moment de nelinişte, de sănătoasă panică în faţa primejdiei mediocrităţii. Şi ne-ar fi necesar un moment de elan. Reunite într-o recunoaştere a realităţii şi a răspunderilor ce ne revin. În primul rând în domeniul regiei. Căci teatrul nu mai poate participa astăzi temeinic la viaţa intelectuală fără iniţiativele regizorului. De inteligenţa, inventivitatea acestor exegeţi ai textului depinde totul.

Parcurg încă o dată titlurile jucate de-a lungul unui an. Nu sunt toate de primă mărime artistică. Dar în ansamblu şi valorile sigure, şi cele mai puţin sigure puteau constitui premisa unor spectacole dacă nu strălucitoare, cel puţin incitante, expresia unui punct de vedere bine articulat şi surprinzător prin unghiul de înţelegere a realităţii. Faptele scenice au rămas, în general, la nivelul corectitudinii. Cele câteva reuşite nu mă pot consola de această stare de lucruri. Voi mai avea puterea şi mijloacele s-o schimb? Nu cumva voi cădea la rândul meu în capcana resemnării, împovărând şi mai mult (cu o alegere prost inspirată, cu o hotărâre pripită, cu o promisiune smulsă şi devenită decizie iremediabilă) disproporţia dintre capacităţile actoriceşti, meritele textelor şi sărăcia demersurilor regizorale?

Cine nu ştie că există cărţi care mulţi ani de zile după apariţia şi zorita lor citire îşi iau o revanşă asupra indiferenţei criticii dovedindu-şi forţa şi noutatea genială şi punând sub acuzare opacitatea şi prejudecăţile cronicarilor literari? Uneori, spre norocul scriitorilor, între verdict şi revizuirea procesului timpul e relativ scurt, iar judecătorii sunt puşi faţă în faţă cu propria lor orbire. Când, în urmă cu aproape două decenii, a apărut romanul lui Ken Kessey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, trei, patru articole l-au expediat în mulţimea anonimă a scrierilor fără viitor, iar altele i-au refuzat pur şi simplu existenţa artistică. Acum nimeni nu se îndoieşte că romanul (impus graţie ecranizării) e o capodoperă, călătorind departe în viitor prin acuitatea metaforei esenţiale pe care e clădit.

Cuibul de cuci e un azil undeva pe întinsul SUA, stăpânit de o asistentă medicală, Ratched, care-şi impune setea de dominaţie şi-şi exercită voluptatea puterii chinuind, umilind şi încercând să anuleze conştiinţele cu instrumentele ştiinţei. De la sedativ la electro-şoc, de la cămaşa de forţă la lobotomie, totul e pus în funcţiune pentru degradarea unor fiinţe aruncate la marginea societăţii, întrucât sunt incurabilele ei victime, ireductibile personalităţi ce-o pun sub semnul îndoielii.

Naratorul e un indian care simulează surzenia, muţenia şi imbecilitatea supusă, un indian din marea familie a celor pe care civilizaţia americană i-a condamnat, exilându-i ca pe nişte vinovaţi. Ca pe nişte vinovaţi de propriile ei crime. Indianul povesteşte viaţa sa şi pe cea a lui McMurphy, vechiul combatant în războaie cu care nu avea nimic în comun, rebelul şi sfidătorul, mereu în afara legii fiindcă în esenţă e profund uman şi plin de bun-simţ, dar se preface nebun doar pentru a scăpa de închisoare. Aliaţi în aceeaşi luptă, ei se opun fiecare în felul lui ordinii lui Ratched încercând să aducă puţină lumină şi puţină bucurie în universul halucinant al captivităţii în care cele mai uşoare pedepse sunt farmacopeice, cele mai aspre sunt tratamentele ce zguduie electric toată fiinţa, iar condamnările capitale sunt operaţiile chirurgicale de descreierare.

McMurphy, insuficient dotat pentru acest război, sfârşeşte prin a fi descăpăţânat medical. Indianul (care are experienţa celor ce, începând din 1492,

au descoperit America, dar de pe celălalt versant decât cel urcat de Cristofor Columb, experienţa celor minţiţi, vânaţi şi ucişi sau întemniţaţi în „rezervaţie") evadează. Dar nu înainte de a-şi îndeplini o ultimă datorie faţă de alb. Nesuportând să-l vadă retrogradat în regnul necuvântătoarelor, îl eliberează de această viaţă aparentă.

Cartea lui Ken Kessey nu-i un roman despre raţiunea care împinge la demenţă într-o lume debusolată de ştiinţă, nici o pagină despre reconcilierea tragică a *cowboy*-ului cu pieile roşii, nici o culpabilizare a descoperirilor lui Freud, nici o acuzaţie contra femeii, devenită unealtă în aservirea bărbaţilor, nici o proză despre prietenia echivocă dintre fraţi de suferinţă, nici dialogul dintre puterile telurice şi cele spirituale. Cartea asta înseamnă infinit mai mult, fiindcă vorbeşte despre inteligenţa care transformă existenţa în destin. În destin tragic. În puţine alte romane americane un mod de viaţă a fost scrutat cu atâta gravitate.

MARŢI

Oglinzile artei se întorc mereu spre altceva. O mişcare de întoarcere spre lumea miturilor, spre moştenirea arhaică, spre natura originară a omului. O altă întoarcere spre lumea lăuntrică, spre adâncurile nebănuite ale fiinţei umane… Arta realistă şi suprarealistă, arta figurativă şi non-figurativă, teatru şi anti-teatru. Termenii se opun prin prefixe, dar noţiunea de artă, slavă Domnului, persistă. Numai *supraomul* şi *subomul* se pot dispensa uşor de artă.

MIERCURI

Nu-i necesar să spun cine a deţinut în istoria teatrului nostru funcţia de cronicar dramatic. Nu-i necesar să reamintesc că Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Camil Petrescu sau Tudor Vianu au fost instanţele de control ale scenei româneşti. La ce bun să înşir aici numele atâtor personalităţi care de-a lungul anilor au constituit conştiinţa vie a acestei arte? Mai e nevoie să subliniez că ei au exercitat o acţiune de selecţie şi de valorificare cu atât mai fertilă, cu cât participau direct, prin gândire, prin sensibilitate, prin întreaga lor operă la viaţa culturii? Nu voi afirma că nu există şi în critica teatrală de astăzi cronicari cu o

individualitate marcantă şi care reprezintă prin inteligenţă, prin cultură, prin consecvenţa atitudinii lor un punct de reper. Nu totdeauna împărtăşesc opiniile unora dintre ei. Dar în niciun caz nu le pot refuza atenţia, stima, adeziunea intelectuală. Însă nu-i mai puţin adevărat că sunt puţine, foarte puţine condeie critice care şi-au dobândit şi altă autoritate decât aceea pe care le-o conferă ziarul sau microfonul de unde-şi exprimă părerile.

Antiteza ieri-astăzi în cultură e un binecunoscut confort al gândirii. Trecutul văzut fie ca vârstă de aur, fie ca timp al rudimentarului, înseamnă o atitudine spirituală pe care cel dintâi o reprob. Surâd când aud că altădată teatrul era domeniul rezervat exclusiv marilor valori. Zâmbesc când aud că ieri viaţa scenei se desfăşura fără aşteptări, fără măsluiri, fără confuzii. Şi dacă am adus aici aminte de cei ce-au ocupat în istoria noastră literară funcţia de cronicar dramatic, n-a fost nicidecum pentru a cădea prizonier unei vechi şi durabile prejudecăţi. Dar adevărul e că absenţa din câmpul cotidian al criticii teatrale a unor cronicari de prestigiu se face tot mai mult resimţită.

Lipsesc cronicari care să aducă sau garanţia unei creaţii în poezie, proză, dramă, sau proba maturităţii, a răspunderii şi a gustului artistic în judecata de valoare. Locul acestor cronicari a fost uzurpat de câţiva (puţini, ce-i drept, dar agresivi şi tenaci) crainici. Crainici ai unor păreri zorite, comode şi intolerante şi care-şi fac loc în cultură cu pumnii, cu coatele şi cu orgoliul locului comun etalat în propoziţii incorecte şi în termeni bombastici.

Unii dintre aceşti „critici“ vin şi se întorc după un timp în anonimatul la care au dreptul legitim, dar nu înainte de a fi încercat să pună la punct toate problemele teatrului. Alţii îmbătrânesc, iar dispariţia calităţilor lor telegenice pune capăt „magistraturii“. O magistratură cu care au fost învestiţi sau pentru surâs, sau pentru voce, sau pentru uşurinţa improvizaţiei. În anii adulţi, ascultând de aceeaşi vocaţie de justiţiari, ei se reciclează consacrându-se bunăoară interogaţiilor etice, dar nu înainte de a fi sporit impostura şi platitudinea într-un chip propriu. Fiecare după temperament şi formaţie.

Nu cu iluzia că o astfel de stare de lucruri se va remedia de azi pe mâine am notat aceste constatări. Nici cu intenţia de a descuraja exerciţiul criticii, pe care pun cel mai mare preţ, căci numai severitatea e salubră, numai asprimea e un act de iubire de artă. Am consemnat un punct personal de vedere doar pentru

a invita publicul să reflecteze la unii dintre cei ce – în publicistică ori mai cu seamă la televiziune – s-au învestit în factori de judecată, de alegere, de promovare a pieselor şi spectacolelor, şi al căror unic merit e de a convieţui cu mişcarea noastră artistică prin veleităţi şi brutalităţi ce-i nuliterarizează şi teleconfundă.

E oare riscantă nădejdea că (încă înainte ca doi, trei cronicari să atingă senectutea, beneficiind, în sfârşit, de respectul la care îi va autoriza vechimea imposturii) oamenii de verificată cultură şi reală competenţă vor veni alături de un teatru care prin înfăptuirile sale e socotit unul dintre cele mai interesante, mai revelatoare, mai înzestrate capitole ale mişcării artistice româneşti? E oare imprudentă speranţa că personalităţi cunoscute şi tineri ce şi-au dovedit buna-credinţă îşi vor face auzite glasurile, asigurând într-o mai mare măsură acel element de ordine şi de verificare, acel dialog pasionat şi pasionant, apt să întreţină viaţa spirituală, luminile ei ferme şi liniile ei de deschidere spre viitor?

JOI

Am terminat spectacolul cu *Richard al III-lea* şi Ioan Massoff îmi aduce în cabină o fotocopie după ultima lui descoperire: un manuscris al lui *Hamlet* în traducerea lui Grigore Manolescu, retranscris de tatăl meu. (Pe atunci, în obligaţiile tinerilor actori ai Teatrului Naţional din Iaşi intra şi aceea de a copia piese şi „role“). În stânga, jos, data – „1907 Ianuarie 15“ – şi semnătura copistului.

Privesc cu emoţie caligrafia romantică a autorului zilelor mele şi mă izbeşte coincidenţa că, la o distanţă de şaptezeci de ani, numele noastre se întâlnesc sub cerul lui Shakespeare.

DUMINICĂ

În fiecare săptămână televiziunea prezintă o piesă şi, de câteva ori pe lună, secvenţe din viaţa teatrală ori o individualitate a scenei. Audienţa acestor emisiuni nu-i totdeauna la fel de amplă. Fluctuaţiile sunt determinate, evident, de meritele interpreţilor, ale comentatorilor, de darul celor ce transpun într-un

alfabet diferit o artă cu legi proprii. Însă un lucru e cert: ceea ce hotărăşte rezonanţa faptului teatral, tălmăcit în fapt audiovizual, nu-i atât valoarea imaginii, cât a cuvântului. Montajul poate fi surprinzător, înzestrat cu o reală putere de sugestie, dar comunicarea relevantă se realizează prin intermediul verbului. Fiindcă în teatru ceea ce precumpăneşte nu-i cantitatea informaţiilor ori însuşirile picturale ale desenului, ci calitatea semnificaţiilor transmise privirii, auzului, meditaţiei, prin expresia directă a cugetării.

Nu volubilitatea, spontanul, firescul reţin cu adevărat, adică durabil, atenţia şi reflecţia telespectatorului. Ca şi în literatură, ca şi pe scenă, decisiv e ceea ce nu se vede dintr-odată sau pe loc, dar rămâne întipărit în viaţa noastră interioară devenind germenul şi impulsul unui proces depăşind graniţele imediatului. Altfel spus, „vizibilul“ trebuie să se poarte în teatru spre „invizibil“.

De aici trag nu numai concluzia că electronica e mai puţin ameninţătoare pentru teatru decât s-a afirmat, dar şi presupunerea că, prin oricâte metamorfoze ar trece piesa şi spectacolul, ele nu se pot lipsi de cuvântul care încorporează, stăpâneşte şi lasă în urmă instantaneul.

N-aş vrea să se deducă din această observaţie că neg mutaţiile pe care le comportă apariţia cinematografului sau a televiziunii în felul de a concepe şi repeta teatrul. Menţionez doar continuităţile. De altfel, şi în vremea de aur a filmului mut s-a crezut în moartea cuvântului. Dar el a supravieţuit. Şi va supravieţui şi în era televiziunii, pentru că multe s-au schimbat în relaţiile cu universul, dar nu şi acest mod de a pune lumea în probleme şi de a acţiona, care e *verbul*. Atâta vreme cât va subzista întrebarea „De ce a luat viaţă forma creaţiei teatrale?“, arta noastră are toţi sorţii să triumfe într-o bătălie ce-o supune deocamdată multor amputări, subordonări şi transplantări.

Paul Valéry spunea odată: „Numesc «mare» acea artă ce angajează omul în totalitatea sa, conform ierarhiei spiritului însuşi.“ Contestă cineva că în vârful piramidei se află tainele şi mărturisirile conştiinţei, cinstindu-se pe sine prin litera gândită, scrisă şi trăită, prin litera decupând şi înglobând semnificaţii care sunt rivalul şi inamicul uitării, al morţii?

SÂMBĂTĂ

M-am întors dintr-un turneu de trei zile la Ploieşti, Buzău, Râmnicu-Sărat. Am ajuns pe la trei dimineaţa, după câteva sute de kilometri, şase reprezentaţii, adică optsprezece ore de prezenţă pe scenă şi alte zeci în reprezentaţia de fiecare zi a vitalităţii pe care trebuie s-o joc faţă de colegi şi spectatori.

Ce-aş putea spune în mesajul pe care sunt chemat să-l adresez de Ziua Internaţională a Teatrului? Numai ceea ce se ştie.

Se ştie: demnitatea omenească a obţinut în teatru una dintre primele ei mărturii. Un document imprescriptibil al luptei ei împotriva violenţei şi subjugării.

Se ştie: înaintea altor arte, pe scenă s-au făcut văzute, auzite şi înţelese faptele conştiinţei. Acelea care o zidesc şi o propulsează. Prin protest, prin suferinţă, prin nevoia de a afirma un sens, un echilibru lumii.

Se ştie: în teatru omul a învăţat să se privească pe sine. Cu sinceritate, în faţă. A învăţat să se scruteze, să se culpabilizeze, să se asume, să se depăşească. Şi să comunice emoţionant cu semenii lui, să demonstreze că un om, unul singur, e un întreg univers, să probeze că cel mai neînsemnat fapt poartă în sine, adesea, o încărcătură dramatică.

Mă gândesc la rumoarea, la vibraţia, la încordarea cu care se aşteaptă începerea spectacolului. Astăzi, ca şi cu mii de ani în urmă. Mă gândesc la întâmplările care câteodată, în viaţa de fiecare zi, nu ne spun mare lucru, dar pe scenă capătă o dimensiune tulburătoare. O presimţim dintr-o şoaptă sau dintr-o umbră. O înţelegem într-o întrebare care ne mobilizează ca inteligenţă, ca sensibilitate, ca spirit creator. În clipa aceea, barierele care despart un spectator de altul cad. Sala reunită cu scena devine o planetă solidară. O planetă în care mii de fire leagă o naţiune de alta. În clipa aceea sesizăm că dincolo de ceea ce ne poate diviza există primejdii şi aspiraţii comune. Ne resituăm în totalitatea căreia îi aparţinem: marea familie a umanităţii confruntată cu datoria de a coopera, cu necesitatea de a răspunde problemelor împresurând întreg globul. În clipa aceea nu ne mai lăsăm mânaţi, duşi, târâţi. În clipa aceea înţelegem, participăm, acţionăm. În clipa aceea suntem noi înşine.

E un privilegiu pe care teatrul îl împarte cu toate formele culturii. Graţie lui, teatrul a presimţit, a chemat, a grăbit acele clarificări purtătoare ale progresului. Graţie lui, teatrul s-a aflat în avangarda istoriei. Graţie lui, popoarele s-au deschis unele către altele, durând punţi, visând împreună la o lume mai dreaptă şi mai bună.

Aceasta e vocaţia teatrului. Şi aceasta e vocaţia noastră. De aceea suntem aici. De aceea, actori şi public, aşteptăm ridicarea cortinei.

DUMINICĂ

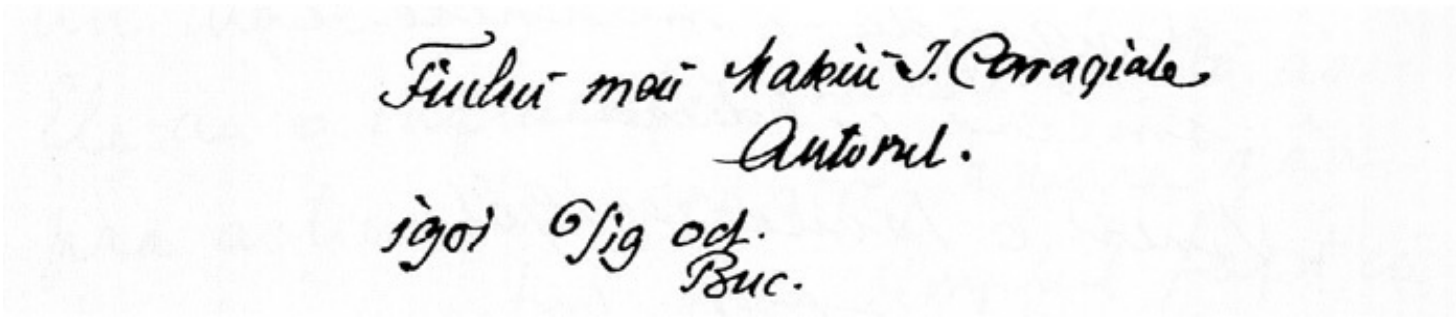
Arnold Wesker, care şi-a asumat traducerea mesajului meu în engleză, i-a scris lui Jean Darcante o pagină pe care secretarul general al I.I.T. mi-o transmite. Sunt uluit de scrupulozitatea şi problemele pe care şi le pune cunoscutul dramaturg britanic. Exceptând o singură notă de ironie, filele mele, scrise în grabă, sunt cercetate ca un text-fundamental într-o scrisoare care debutează sub semnul literaturii şi continuă sub cel al decisivului. Mă cuprinde panica. „Îţi scriu din Wales. Am sosit aici sub soarele primăverii, înălţat deasupra dealurilor. Noaptea a nins şi ne-am trezit într-un decor de omăt. Dar soarele s-a reîntors, zăpada s-a mistuit şi iarna se agaţă numai pe spinările colinelor. Mi-a făcut plăcere să lucrez la mesajul lui Radu către lume. Înainte de a pleca din Londra am pus la treabă câţiva prieteni: mi-au tălmăcit încă o dată textul francez. Apoi l-am retranscris în engleza mea. Cred c-am rămas credincios intenţiilor mesajului. (Versiunea propusă de UNESCO era oribilă.) Am păstrat suflul, ritmul, cadenţa pe care le bănuiesc a fi în original. Totuşi, mi-am permis câteva mici adăugiri, toate în spiritul intenţiilor lui Radu. În primul paragraf, am completat «mărturii» cu «mărturii menite să prevină şi să înţeleagă». În al treilea paragraf, după «dintr-o şoaptă sau dintr-o umbră» am scris şi «dintr-o privire». În fine, o modificare mai importantă: în acest paragraf Radu repetă voit «în clipa aceea». Eu am înlocuit-o cu altă repetiţie: «o întrebare». De asemenea, propoziţia «Astăzi, ca şi cu mii de ani în urmă», am plasat-o la finele paragrafului. E mai eficient în engleză. De asemenea, pentru «toate formele culturii» am folosit «alte limbaje ale artei». E o ciudăţenie a mea: să nu confund arta şi cultura. Pentru mine cultura înseamnă întregul mod de viaţă al unui popor, din care arta e numai o parte. În fine, din încheierea mesajului mi-am îngăduit să elimin «De aceea suntem aici» şi am reliefat ideea călăuzitoare a mesajului care se termină, în versiunea mea, astfel: «aşteptăm cortina să se ridice şi întrebarea să fie pusă». Comunică-i lui Radu toate astea. Nu cred că va obiecta împotriva acestor modificări.“

Trăim într-o lume aranjată. Automobilul a devenit o necesitate și mersul pe jos un lux.

Citisem şi auzisem multe despre noua modă a agresării publicului. Mi s-a relatat despre reprezentaţii în care spectatorii erau invectivaţi, stropiţi cu apă, împroşcaţi cu făină sau pur şi simplu molestaţi. M-am mirat întotdeauna de ce publicul nu reacţionează, de ce rămâne pasiv şi uluit în loc să răspundă la provocare. Şi iată că am avut prilejul să fiu eu însumi victima furioasei mode. La Londra, în cursul spectacolului *Do it*, al companiei Pip Simmons, întreaga trupă asalta la un moment dat sala, sărind peste scaune în mijlocul spectatorilor, apostrofându-i şi luându-i de gât, înjurându-i pentru pasivitatea şi inerţia lor în faţa problemelor acute ale contemporaneităţii. Spectacolul fusese oferit Congresului Institutului Internaţional de Teatru şi sala era alcătuită din oameni de profesie. Asupra mea a năvălit o junăactriţă, într-un nud integral. Consecvent convingerii mele că teatrul e un dialog între actori şi public, am aplicat o amicală palmă pe fundul tinerei agresoare. Replica aceasta neaşteptată a stârnit aplauze entuziaste ale asistenţei. Spectacolul mă antrenase în irezistibila lui dezbatere.

Printr-un adevărat miracol, mă aflu în posesia unui exemplar unic din ediţia princeps a *Momentelor* lui Caragiale (Editura Socec, 1901).

Pe pagina de gardă, un autograf năucitor: I. L. Caragiale către Mateiu I. Caragiale. O celebritate adresându-i-se altei celebrităţi. Laconismul dedicaţiei, scrise cu caligrafia impecabilă a lui „moş Virgulă“, te impresionează:



Cartea se află pe noptiera mea şi nu trece o zi fără s-o răsfoiesc. Ideea că acest exemplar a fost în mâinile tatălui şi ale fiului îmi dă un frison metafizic.

LUNI

Cineva care se pretinde a-mi fi binevoitor îmi spune: „Nu există altă soluţie, dacă vrei să pui cap mediocrităţii nedisciplinate, decât să laşi lucrurile să meargă încă un timp aşa şi apoi, determinat de «circumstanţe», să devii pentru o perioadă un director-zbir. Să concediezi oameni, să sancţionezi. Pe urmă poţi reveni la normal…“

Ispită a Satanei. Îi replic: „M-aş lepăda de mine însumi absolut zadarnic. Şi nu m-aş mai regăsi niciodată.“ Şi încă ceva: e o iluzie să-ţi închipui că o asemenea perioadă poate fi doar un antract. Dacă o iei pe drumul ăsta, eşti nevoit să mergi până la capăt. Iar eu nu cred că în artă se poate conduce cu un cod penal.

JOI

Un eveniment pe micul ecran: a rulat filmul lui Martin Ritt, *Paravanul*.

Martin Ritt, care în 1951 era o vedetă a televiziunii americane, a fost una dintre numeroasele victime ale vânătorii de vrăjitoare dezlănţuită în SUA la începutul celui de-al VI-lea deceniu. Reputat actor şi regizor, el avea să fie îndepărtat pentru câţiva ani de zile din viaţa publică. Vina lui: în tinereţe fusese membru al Partidului Comunist şi se înscrisese în brigăzile antifasciste. A supravieţuit interdicţiei de a fiinţa ca artist (printr-o uriaşă rezistenţă morală) şi condamnării la foame (graţie soţiei sale, care lucra în domeniul publicităţii) adunându-şi forţele în vederea unei exemplare mărturii asupra epocii şi destinului creatorilor din acea perioadă. O perioadă în care destui actori (ca Philip Loeb) îşi puneau capăt vieţii, când o seamă de staruri (ca Adolphe Menjou sau Robert Taylor) practicau curent delaţiunea, iar multor actori şi regizori (ca Bertold Brecht, Joseph Losey, Abraham Polovski) li se refuza dreptul la creaţie.

Paravanul (scris de Walter Bernstein şi interpretat – printre alţii – de Zero Mostel, amândoi pe linia neagră din 1950) narează istoria unui mărunt băiat de prăvălie care acceptă să-şi împrumute numele pentru scenariile unuia

dintre proscrişi. Rolul e jucat cu o neasemuită strălucire de Woody Allen, comic şi patetic în destinul impostorului din generozitate şi interes, evoluând pe hotarul nesigur ce desparte măsluirea de adevăr, când terorizat, când fascinat de noua lui identitate, şi care sfârşeşte, ca generalul de la Rovere, prin a se identifica (într-un moment de privilegiu al conştiinţei sale, dar şi prin legea mecanismului psihologic), cu personajul de excepţie al unui talent, triumfător în ciuda opreliştilor.

Revanşa pe care şi-o iau cu acest film Martin Ritt, Walter Bernstein şi Zero Mostel nu-i una de fiecare zi. *Paravanul* e o operă de o irevocabilă severitate, cu uluitoare calităţi de observaţie, de umor, de concizie, în care judecata cade ca o sentinţă pentru totdeauna, dovedind că-i cu neputinţă să trişezi vreme îndelungată cu ideile, că-i de prisos să crezi în posibilitatea de a alunga definitiv valorile, că vine un ceas în care adevărul te ajunge din urmă şi te condamnă la oprobriu. Iar orice simţământ pe care-l joci e un plasament aventuros, întrucât sfârşeşte prin a te modela.

Meritele filmului nu se întemeiază doar pe reconstituirea unei epoci, a unor destine şi întâmplări reale. Zero Mostel evocă neînchipuit de pregnant sinuciderea lui Philip Loeb, iar Woody Allen aminteşte de-a lungul unui joc de o inventivitate fără comună măsură de Rich sau Wilson, care au fost paravanele lui Dalton Trumbo. Însă ceea ce e decisiv în puterea de investigaţie şi expresie a filmului decurge din însuşirea de a vedea în accidente şi cazuri semnalmentele unui timp al intoleranţei. Ca şi amputările şi convertirile pe care le-a favorizat.

Sigur, se poate spune că Hollywoodul îşi recuperează cu această peliculă fiii pierduţi, că-şi oferă o absolvire prin însuşi rechizitoriul ce şi-l adresează, că-i încă o viclenie pentru a-şi reface un zdruncinat echilibru autoestimativ. Dar *Paravanul* e, dincolo de asemenea consideraţii, biruinţa artei asupra măsurilor de represiune, asupra prohibiţiilor care pun vocaţiile la index şi siluiesc spiritul.

Am urmărit filmul lui Ritt despre unele dintre cele mai deprimante aspecte ale „războiului rece“ în SUA ca pe un elogiu al talentului care a jurat fidelitate adevărului. Şi al omului credincios lui însuşi. Dacă-i vorba de religii, socot că aceasta e cea mai înaltă. Şi mai dramatică.

Cea dintâi dintre întâlnirile mele cu Jean-Louis Barrault a fost… telegrafică. Interpreta *Rinocerii* la Bucureşti, exact în seara în care eu jucam aceeaşi piesă la Paris. I-am primit telegrama prin care-mi dorea succes în faţa publicului francez un ceas după ce-i trimisesem urările mele. Mesajele noastre s-au încrucişat. Ne cunoşteam – firește – de mult, dar nu ne întâlnirăm niciodată. Îi admiram dăruirea şi inteligenţa, văzusem toate filmele în care deţinea un rol de frunte sau era o apariţie episodică, îi citisem reflecţiile, îi urmăream opţiunile. Prodigioasa lui activitate purta însemnele unei pasiuni mistuitoare pentru artă, a unei arderi continue, iar mai tot ceea ce realiza se năştea din nevoia de a semnifica, de a descoperi, de a comunica.

J.L. Barrault încerca să se apropie în creaţiile şi meditaţiile sale de întrebările fundamentale ale existenţei, căutând în planul esteticii expresia lor contemporană. Repertoriul, ca şi spectacolele lui, prospectau prezentul, propuneau noi formule estetice. Caracteristica celor mai strălucite dintre înfăptuirile sale era aceea de a reuni într-o tensiune sintetică foarte aparte viziunea critică şi patetismul romantic. Citea piesele, le regiza şi le interpreta într-o modalitate care, fără să refuze observaţia caracterelor şi configuraţia socială a forţelor aflate în luptă, tindea în primul rând să pună accentul pe atitudinea unui eu neliniştit şi insurect. Reprezentaţiile sau personajele lui se clădeau pe o situaţie esenţială, se cristalizau într-o pasiune definitorie, reliefau o idee decisivă pentru înţelegerea timpului nostru, aşa cum se impunea ea unor conştiinţe răzvrătite împotriva mistificărilor, a conştiinţelor care-şi strigă exasperate întrebările.

Cel care l-a jucat pe Hamlet imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, reliefând teama permanentă a eroului de a nu fi minţit, dorinţa lui de a judeca obiectiv lumea, înregistrându-i cu o extremă atenţie mişcările sufleteşti şi stăruind asupra obsesiei adevărului şi a vulnerabilităţii celor pecetluiţi de această eroică imprudenţă, cel care mai târziu punea în scenă *Livada cu vişini* subliniind necesitatea de a rupe în mod real cu ziua de ieri pentru a putea dobândi dreptul de a trăi mâine, cel care a recreat teatrul lui Claudel în lumina convingerii că un spectacol e mai presus de orice o imagine a dialogului interior dintre necesitatea

de a crede şi spaima de a afla s-a dorit un inamic consecvent a tot ceea ce înseamnă impostura şi confortul intelectual. Iată de ce J.L. Barrault s-a numărat printre susţinătorii îndârjiţi ai unei noi dramaturgii şi unor noi mijloace de expresie, regizând spectacolele unora din cei mai controversaţi, dar şi cei mai cutezători scriitori ai epocii sale: Beckett, Ionesco, Genet.

Evident, realizările lui J.L. Barrault, ca ale oricărui artist, au stârnit o serie de controverse. Partizanii îi elogiau siguranţa cu care se apropia de marile texte ale prezentului, adversarii îi contestau maniera de joc, învinovăţind-o de a fi tributară tradiţionalismului, canoanelor trecutului. Dar, indiferent de aceste dispute, opinia spectatorilor era categorică: omul de teatru, năzuind în reprezentaţiile sale să elibereze publicul de personajele pe care le juca în viaţă, avea o calitate inimitabilă. Impulsiona regăsirea autenticităţii dincolo de măsluirile devenite refugii şi legitimaţie. Şi o făcea prin mijlocirea unei arte în care gândurile şi sentimentele se metamorfozau în substanţă concretă, în acte de trăire. Personajele interpretate, piesele regizate de J.L. Barrault nu erau o geometrie în mişcare. Adevereau drame în care fiinţele îşi resimţeau în cel mai uman chip condiţia, asumându-şi-o cu fervoare, în reprezentaţii unde problemele scenei moderne nu se refereau la decoruri, lumini, inovaţii tehnice, ci la expresia de astăzi a fiinţei în lume.

Schimbul nostru de telegrame avea loc în 1965. În 1978 o altă întâmplare ne aşeza din nou împreună. În aceeaşi zi, amândoi eram anunţaţi telegrafic că guvernul iugoslav ne acordă o distincţie pentru contribuţia la dezvoltarea culturii teatrale mondiale. Notez această nouă coincidenţă a destinului nostru cu o mândrie pe care nu vreau s-o ascund şi nici nu pot să mi-o reprob. Întrucât mă cinsteşte orice apropiere de artistul J.L. Barrault. Vreau să mă fac bine înţeles: nu scriu aceste rânduri despre un actor pentru a aminti de altul. De altminteri, astfel de asemuiri sunt şi indecente, şi… false. În teatru fiecare îşi are traseul său, determinat de propria lui ecuaţie. Itinerariile în artă, ca şi în matematică, au uneori puncte de tangenţă, dar datele lor dintâi le antrenează pe căi diferite. Şi tocmai deosebirile sunt decisive. Ele asigură unicitatea talentului. J.L. Barrault e, în felul lui, incomparabil.

Între cele două evenimente, în cadrul reuniunilor Institutului de Teatru şi ale Teatrului Naţiunilor, am avut privilegiul de a-l cunoaşte mai bine pe J.L. Barrault. Dacă memoria nu mă înşală, în 1969 am fost pentru prima dată invitatul său şi tot atunci am rămas o noapte întreagă să discutăm. J.L. Barrault vorbea cu entuziasmul lui nedezminţit despre autori, interpreţi, spectacole. Cel care iniţiase celebrele *Caiete J.L. Barrault*, M. Renaud, insista asupra ideii că teatrul nu se mai poate limita astăzi la reprezentaţie, că el trebuie să favorizeze un act de cultură mai complex, devenind una dintre perspectivele vieţii spirituale. Îmi spunea în cuvinte febrile că teatrul nu-i nici meserie, nici divertisment, ci omul regăsit în superioara lui umanitate, că dragostea de teatru şi aventura inteligenţei se confundă, că el unul nu acceptă să trăiască altfel decât pentru a putea descifra şi reprezenta în lumina unui sens experienţa vieţii, iar după părerea lui orice creaţie e o existenţă ce se povesteşte pe sine pentru a se descifra.

J.L. Barrault îmi explică de ce un actor trebuie să fie un instrument viu al artei, un creator de noi perspective, şi că această îndatorire presupune necontenita negare a „modelelor“ şi recrearea lor nu pe temeiul sumar al unei alte atitudini scenice, al altei punctuaţii, ci printr-o gramatică absolut inedită, în care verbul să întreţină alte raporturi cu substantivul, tot aşa cum oamenii se află mereu în alte raporturi cu ei înşişi şi cu universul. Îmi spunea că pentru el publicul constituie o *unitate* ce se poate realiza prin actul artistic. Creaţia are uneori sorţi să înfrângă stupiditatea ce transformă o seamă de vieţi în stereotipii războindu-se aprig unele cu altele şi împiedicându-le să înţeleagă şi să schimbe mersul lucrurilor. „Dacă m-am dăruit teatrului e pentru că mi-s dragi oamenii. Nu-mi place când unii mă împing contra altora. Vreau să realizez acelaşi lucru pentru toţi. Scena e făcută pentru a facilita dialogul şi nu pentru a sublinia ceea ce ne poate despărţi.“

Pe urmă mi-a vorbit despre necesitatea actorului de a cunoaşte arta mimului. „Fără această artă, el riscă să rămână un artizan. De altminteri, nu trebuie să omită sau să neglijeze nimic din ceea ce colaborează la concretizarea fizică, plastică, de natură să câştige spectatorul şi să-l încânte, prin bucuria totală

a actorului de a juca.“

MARŢI

Acum e clar: nu mai e loc de nicio speranţă. Toma Caragiu a pierit. Se află alături de Anatol Baconski, Veronica Porumbacu, Mihail Petroveanu, Alexandru Ivasiuc şi atâţia alţii, sub lespedea câtorva tone de moloz. Nu vreau, nu pot să mă gândesc la chipul în care a murit.

Pe masa mea de lucru se află cartea lui Malraux, *Capul de obsidian*. N-am avut răgazul s-o citesc. Iar astăzi cui îi arde să pună mâna pe o carte? În aşteptarea ştirilor şi a comandamentelor care se succed în rafale, în uruitul buldozerelor, în neliniştea acestei nopţi despicate de fasciculele refectoarelor, deschid maşinal volumul şi citesc: „Relaţia artistului cu arta ne scapă în aceeaşi măsură ca şi relaţia artei cu moartea.“ Iau blocnotesul şi încerc să-mi adun gândurile. Dar uite că nu orice se poate clasa în cutia cu vorbe. Simt la tâmple palpitaţia venelor şi în ochi – reflexul condiţionat al refulării.

JOI

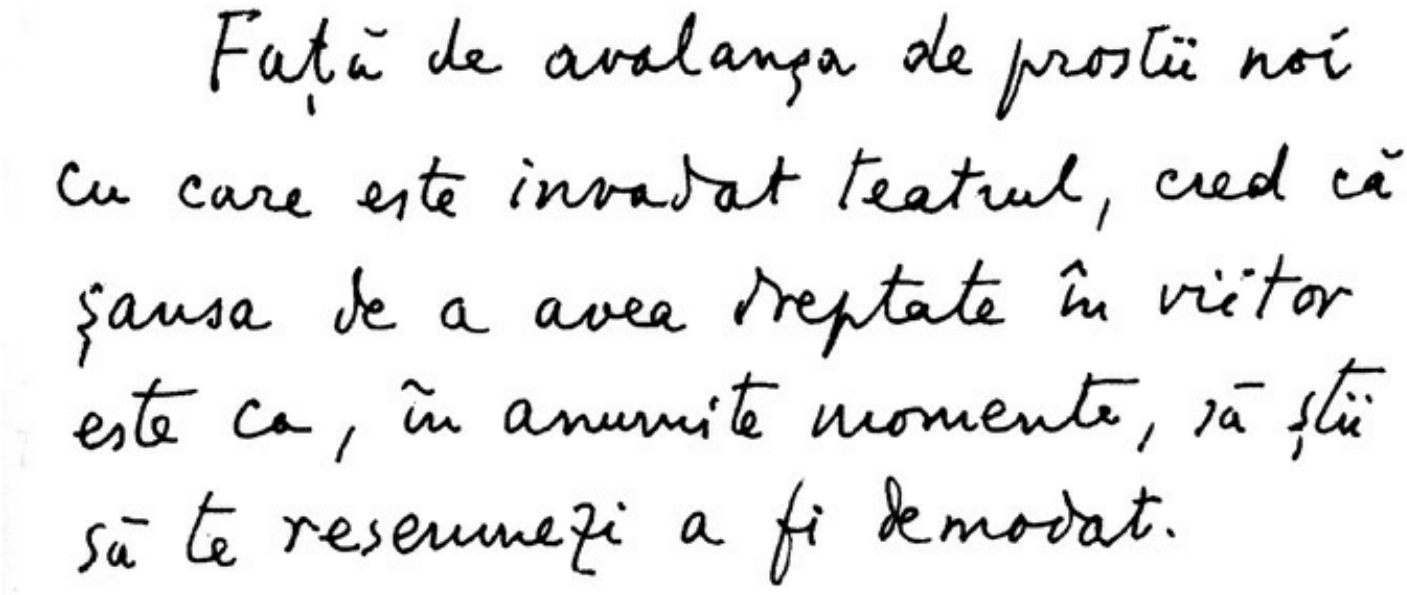
Cu Toma Caragiu a dispărut nu una dintre valorile teatrului nostru, ci o minune a artei. Astfel de valori nu apar în fiecare zi… Nu pot să duc la capăt… Mi se pare fără noimă…

Shakespeare, Leonardo da Vinci, Benjamin Franklin şi Abraham Lincoln n-au văzut niciodată un film, n-au auzit niciodată radioul, nu s-au uitat niciodată la televizor.

Ei au cunoscut „singurătatea“ şi au ştiut cum s-o folosească.

Lor nu le era teamă să fie singuri.

Ştiau că în acele momente creativitatea lor găsea cel mai bun prilej de a se exprima.


Faţă de avalanşa de prostii noi
cu care este invadat teatrul, cred că
şansa de a avea dreptate în viitor
este ca, în anumite momente, să ştii
să te resemnezi a fi demodat.

Faţă de avalanşa de prostii noi cu care este invadat teatrul, cred că şansa de a avea dreptate în viitor este ca, în anumite momente, să ştii să te resemnezi a fi demodat.

Mi-e imposibil să mă împac cu stilul de lucru al unor regizori şi scenografi ai mişcării noastre artistice. Mai întâi pentru că se preocupă insuficient să cerceteze un text şi să-şi precizeze un punct de vedere distinct şi aparte asupra piesei. În fapt, pornesc la drum fără un gând precizat, nădăjduind ca timpul să degajeze posibilităţi, să clarifice intenţii, să contureze liniile viitoare ale spectacolului. De aceea îşi pregătesc insuficient repetiţiile, le întrerup agăţându-se de primul incident şi nu folosesc ceasurile în muncă temeinică; ori amână să desăvârşească decorurile şi costumele, profitând de inerentele complicaţii şi neprevăzute ale procesului de producţie. N-au exerciţiul disciplinei intelectuale.

Până şi demonul afirmării de sine e meschin sau leneş. Efortul de a se elibera din influenţă şi mijlociu oboseşte iute sau se exprimă prin câteva „găselniţe“ suprapuse adevărurilor ce urmează să fie aflate, ori prin supradimensionarea unuia dintre aspectele scrierii, exagerarea acestui detaliu fiind menită să suplinească prin proporţie sărăcia concepţiei. Când premiera bate la uşă, „cosmeticizează“ reprezentaţia, o „artisticăresc“, uitând că un spectacol se afirmă printr-un adevăr şi o stringenţă interioară care nu pot fi eludate prin împodobirea cu tot felul de mărgele. Un scenograf din provincie îmi justifică foarte serios această metodă de muncă, susţinând că într-o creaţie raportul dintre idee şi expresie nu-i unul de consecvenţă, că, practic, linia şi culoarea aflate nu prin speculaţie intelectuală, ci prin acţiunea capricioasă şi incertă a inspiraţiei determină în cele din urmă principiul dintâi al viziunii sale. Chiar dacă scenograful ar fi fost un vizionar, încă n-aş fi devenit adeptul acestui somnambulism estetic.

Iar un regizor care-şi acordă la fiece cuvânt aprobări şi elogii de la sine înţelese, afişând o agresivă siguranţă de importanţa sa, ca şi de nedreptatea judecăţii unanime asupra producţiilor lui, îmi spunea că în teatru nu există alt etalon decât numărul spectatorilor. Nu-i împărtăşesc punctul de vedere. Câteodată tocmai locul comun, expresia intrată în domeniul public te situează într-un consens cu publicul. Mai ales dacă-i furi privirea şi-i dezmierzi urechea cu imagini şi sunete neexigente şi stenice, cu minuni domesticite care nu

emoţionează peste măsură nicio sensibilitate şi nu descumpănesc, peste pragul cuvenit, nicio certitudine.

Încă o dată, nu pot fi de acord nici cu scenograful, nici cu regizorul. Eu unul continui să cred că, dacă întâmplarea joacă în viaţă adesea un rol important, arta e o disciplină care începe de pe treapta unei organizări pentru a se ridica la o putere de expresie sintetică, iar imaginea scenică nu-i un ornament chemat să placă, ci un semn în descifrarea semnificaţiilor; că, oricât de importantă ar fi adeziunea publicului, la fel de importantă e şi strădania de a-l dezrobi de anumite clişee, devenite îndreptar şi paralizie a spiritului. Socotesc că uşurinţele pe care şi le acordă unii dintre autorii spectacolelor poartă fie răspunderea prelungirii peste măsură a procesului de creaţie, fie responsabilitatea unor rezultate modeste. Un fapt de artă presupune tensiunea ordonată a unui proiect menit să determine şi să individualizeze o originalitate, iar această originalitate n-are cum să se întrupeze prin contribuţia hazardului de-a lungul unor repetiţii desfăşurate sub cerul improvizaţiei, al provizoratului şi, în ultimă instanţă, al recursului la procedee leneşe şi la ornamente care „înfrumuseţează“ platitudinea şi „colorează“ cenuşiul.

SÂMBĂTĂ

Suvenirele teatrale ale lui Niculescu-Buzău nu fac, din păcate, să apară în filigran portretul autorului. Bătrânul comedian, care îl văzuse jucând pe Milo, era printre noi un martor întârziat din epoca eroică a primilor histrioni români. Certat cu literele – rareori citea chiar ziarul –, avea în schimb o intuiţie prodigioasă şi un infailibil simţ al observaţiei, care suplineau cu succes golurile instrucţiei. Porniserăm împreună într-un turneu estival şi luasem cu mine o traducere din *Hamlet*, recent apărută.

„Ce citeşti tu acolo?“

„*Hamlet*, nene Nae.“

„Când isprăveşti, să mi-o dai şi mie.“

Stupoare. Interesul cultural al octogenarului comic era mai mult decât surprinzător. Zi de zi îl pândeam cum înaintează cu lectura. La sfârşit mi-a restituit, impresionat, volumul.

„Ei, cum e, nene Nae?“

„Domnule, am citit. Ăsta e rol greu. Am numărat: rămâne de paisprezece ori singur în scenă. Ce faci cu mâinile, că n-ai buzunare?!“

Eroul piesei lui Dürrenmatt şi-a construit viaţa ca o operă. Pe temeiul unui proiect. Ţelul existenţei sale: lichidarea Imperiului Roman. Realizarea obiectivului va coincide, evident, cu propria lui moarte. În serviciul a ceea ce urmează să fie marea sa creaţie, Romulus desfăşoară în ascuns o neîntreruptă energie. Pentru un ochi superficial, ea apare ca oboseală, delăsare, inconştienţă. Aşadar, trei paradoxuri: un împărat care luptă împotriva propriului său imperiu; un personaj a cărui sete de a trăi e nutrită de gândul apropiatei şi inevitabilei pieiri; o intensă viaţă spirituală ce se exprimă sub forma abandonului, a demisiunii hazlii.

Cei din jurul lui Romulus îl socotesc o fiinţă insignifiantă. Incapabilă de altceva decât să se ia în derâdere. Aşa cum pare a batjocori totul. Dar eroul e, în realitate, omul unui imperativ moral. Însufleţit de visul unei măreţii. Aceea care constituie tainica mărturie a nobleţei umane. A înţelege şi a milita pentru ceea ce ai înţeles. A fi credincios, cu orice risc, ideii pe care o ai despre ceea ce trebuie să fie lumea.

Romulus a ajuns de mult prin experienţă, studiu, înţelepciune, la convingerea că cetăţenii Romei trebuie să se dezică de Roma. Fiindcă ea însăşi s-a lepădat de credinţele ei, şi-a renegat principiile, asupreşte alte popoare, e mânată de aspiraţii imperialiste. Încrâncenarea lui Romulus împotriva Romei nu poate fi confundată cu o acţiune antipatriotică. Nici cu o invocare a anarhiei. Acest contestatar de elită al unui prezent aflat în plin proces de disoluţie e unul dintre cei mai devotaţi şi loiali slujitori ai ţării sale. Pe care o apără în numele valorilor de cultură şi civilizaţie însumate în veac.

Eroul lui Dürrenmatt se înfăţişează, la prima vedere, ca o întruchipare a deriziunii generale, absolute. O fiinţă care se exprimă pe sine prin ironizarea oricărui principiu. De fapt, are o riguroasă tablă de valori. În fruntea lor se află justiţia socială, pacea între popoare, afirmarea naţiunilor prin opera de colaborare universală. De aceea se împotriveşte lui Cezar Rupf, simbolul marelui monopolism contemporan, generator de nedreptate, militarism, război. De aceea respinge cu oroare doctrina obtuză, fanatică, sângeroasă a lui Teodoric, doctrină care prefigurează fascismul. De aceea, combătând imperialismul Romei, aprobă

înfiinţarea unui stat naţional. Aceste criterii sunt limpezi. Ele structurează şi călăuzesc itinerariul lui Romulus. Dar dacă ceea ce pare în comportamentul personajului arbitrar, nihilist şi utopic se dovedeşte, la o analiză atentă, luciditate şi clar-vedere istorică, nu trebuie să-i atribuim lui Romulus însemnele unui erou, ale unui iluminist. Ori să-l considerăm expresia unor adevăruri simple, precise şi comunicabile ca o socoteală de matematică. Romulus e nu numai o dată prizonierul unei viziuni străjuite, dar şi mărginite, de dezolare şi scepticism. Fostul profesor de istorie, ajuns conducătorul Romei, poartă cu sine amintirea a nenumărate decepţii. Dürrenmatt notează undeva: „Cel ce-şi dă seama de lipsa de sens, de speranţă a lumii atinge uneori pragul disperării. Însă această disperare nu-i consecinţă a lumii astfel constituite, ci unul dintre răspunsurile pe care omul le dă lumii. Există, firește, şi o altă replică: refuzul disperării, hotărârea de a înfrunta universul în care trăim adesea ca Gulliver printre uriaşi.“ În această oscilaţie între dezamăgire şi acţiune curajoasă se înscrie şi gândirea personajului lui Dürrenmatt.

Romulus a preferat posturii fals-eroice impostura. Împăratul s-a decis să joace rolul bufonului pentru a reliefa farsa unui imperiu care a devenit propria lui caricatură. A optat pentru condiţia de histrion întrucât jocul, masca, spectacolul sunt mai naturale decât ritualurile curţii. Mai firești decât ipocriziile cabotinilor simulând credinţa în măreţie, legitimarea şi viitorul Romei.

Dar să nu uităm că şirul său de clovnerii au greutatea şi înţelesul unui fapt. Un fapt pe care nu-l travesteşte niciun echivoc. Un fapt însemnând sfârşitul imperiului şi propria lui moarte! În paiaţeriile sale, Romulus denunţă şi învinovăţeşte. Deliberat şi statornic. Cu răspundere. Cu intransigenţă. Fidel convingerii sale: „Încă de când eram tânăr am privit în jurul meu şi am văzut o lume îmbătrânită, gata să se prăbuşească. Pretutindeni am văzut doar forme fără sens, rugăciuni fără credinţă, legi fără dreptate. Şi mi-am spus: această lume trebuie să se prăbuşească. Eu o voi face să dispară.“

Complex de grotesc şi tragic, de farsă şi de noblеţe, Romulus reliefează ridicolul şi se defineşte opunându-i-se.

Aştept cu nerăbdare ridicarea cortinei. Cu aceeaşi emoţie ca în ceasul debutului. Fiindcă orice spectacol e, într-un fel, o nouă sfidare a necunoscutului. Orice rol, o tentativă de a stabili o comunicare. Iar actorul se întâlneşte cu sine

însuşi numai când se întâlneşte cu toţi ceilalţi.

SÂMBĂTĂ

Am greşi dacă, sub impresia mereu vie a unor mari şi sigure valori aureolate de propriul lor prestigiu şi de cel al anilor, am trece cu vederea atmosfera şi nivelul general al teatrului nostru în cel de-al treilea şi al patrulea deceniu al veacului. Nu trebuie să uităm ceea ce a fost în istoria scenei româneşti provizorat, improvizaţie, uneori impostură, ori să neglijăm rezistenţele şi opacităţile pe care a trebuit să le înfrunte opere de merit într-un timp în care arta însemna adesea exerciţiu monden în gramatica vieţii sociale.

Respingând o imagine statică a istoriei, preocupate de dialectica unei revoluţii desfăşurate pe drumuri ce-i sunt proprii şi căreia nu i se pot aplica alte modele decât ale ei înseşi, piesele şi reprezentaţiile cu adevărat valoroase urmăresc mai mult decât o simplă transcriere a întâmplărilor, încearcă să se înalţe la o expresie sintetică dezvăluind rădăcinile, implicaţiile şi perspectivele neîntreruptului proces de transformări. Şi o fac altfel decât expunând doar răspunsuri; o fac şi ridicând întrebări, simulând inteligenţa să-şi asume funcţia ei dintâi, care nu e de a-şi fixa cunoştinţele, ci de a le verifica şi întregi.

Evident, cele mai bune dintre piesele şi reprezentaţiile noastre se bizuie pe convingerea că opera e determinată de epocă nu numai la nivelul ideilor sociale, dar şi la acela al ideilor estetice. Ele se întemeiază pe convingerea că există o istoricitate, o evoluţie a mijloacelor de investigaţie teatrală, că un conţinut radical primenit nu încape în tipare prestabilite, că trebuie căutate drumuri noi de expresie. În această ordine de idei, cred că trebuie subliniat faptul că ori de câte ori arta noastră şi-a croit drum în lume a fost tocmai prin refuzul categoric al unor mentalităţi vetuste sau îngheţate, prin opţiunea pentru un teatru care respinge descriptivismul opac, pentru un teatru interesat să surprindă mişcarea, înţelesul şi esenţa ei.

Un om de teatru american, care a scris acum câtva timp o seamă de articole în presa de peste Ocean, nota că scena românească se distinge de altele prin „dinamita afectivă“ cu care sunt încărcate situaţiile şi caracterele, iar un comentator norvegian îmi spunea deunăzi, la finele unui spectacol, că l-a

impresionat chipul în care reprezentaţia dezvăluie o idee şi o examinează în aspectele ei complementare, ceea ce-i foarte important, întrucât, desigur, un teatru fără idei e un teatru decapitat, dar tot atât de important e ca ideea să însemne un spor şi nu o simplificare. Observaţia acestei personalităţi mi s-a părut un real elogiu adus punctelor de vârf ale teatrului nostru.

Dacă noutatea de substanţă şi de tehnică e ceea ce propulsează cele mai importante dintre afirmările artei noastre, tot atât de adevărat e că această artă s-a dezvoltat şi a urcat o serie de trepte prin aplicarea unui program de cunoaştere şi de asimilare a culturii universale de ieri şi de azi. Repudiind atât un provincialism sterp, sufocant, cât şi o receptivitate superficială, în dependenţa oricărei mode, teatrul românesc şi-a apropiat multe valori ale altor culturi, stabilind un dialog cu ele şi îmbogăţindu-se considerabil din această deschidere, mereu mai amplă. De altfel, nici nu-i de conceput o artă mare, care se izolează de toate celelalte arte din lume, mai cu seamă într-un timp în care planeta e o interdependenţă dinamică.

Democrația nu este o simplă tehnică electorală. Este alegerea pasionată a unui sistem de valori care ne îngăduie să trăim cu fruntea sus.

Caietele Teatrului Naţional sunt o înfăptuire certă. Au început prin a fi tipărite în 32 de pagini format carte şi se editează astăzi în 32 de pagini de dimensiunea unei reviste. Au debutat cu un tiraj de 6 000 de exemplare şi se imprimă acum în 15-20 000 de exemplare. Dar şi-au păstrat şi consolidat programul: a fi un punct de întâlnire cu ceea ce se gândeşte şi se realizează pe scena noastră şi pe celelalte scene din ţară, a dezbate problemele mişcării artistice universale, a nu despărţi nicio clipă teatrul de proză, poezie sau plastică, a impune prin atitudine intelectuală şi orizont cultural.

Cine ştie şi preţuieşte cum se cuvine capitalul de gândire, competenţă şi energie al redactorului acestor *Caiete*? După cum prea puţini se gândesc la foloasele în prezent ale acestei forme de cunoaştere şi trăire a fenomenului teatral în toate implicaţiile lui, care sunt *Caietele*, şi la faptul că în viitor ele vor constitui mărturia preocupărilor Naţionalului.

Unele opacităţi din ansamblul nostru sau din afara lui ridică o obiecţie: esenţială e producţia teatrului, nu *Caietele*; sugerează renunţarea la una dintre tradiţiile valoroase ale primei scene. Ca şi cum a comunica nemijlocit cu spectatorii, antrenându-i în viaţa teatrului şi prin pagina tipărită, n-ar face parte din îndatoririle şi nobleţile acestui ansamblu! În multe am greşit, poate, cedând stupidităţii, dar nu voi abdica de la *Caiete*.

Antonio Buero Vallejo, una dintre cele mai proeminente personalităţi ale dramaturgiei spaniole contemporane, s-a născut în 1916, la Guadalajara. E o localitate situată nu departe de La Mancha, punctul de unde a pornit în lume Don Quijote, neuitatul erou al lui Cervantes, cel care, călăuzit de o falsă percepţie a realităţii, transformă această inaptitudine într-o uriaşă energie morală conciliind existenţa cu grandoarea şi desăvârşind o construcţie a cărei pârghie e irepresibila nevoie a omului de frumos, de adevăr.

Dacă am amintit de faimosul cavaler al tristei figuri, e fiindcă mulţi dintre eroii lui Vallejo trăiesc la graniţa dintre iluzie şi realitate, cu mintea tulburată, şi în acelaşi timp dovedesc o înţelegere uluitor de adâncă a universului, fiind înzestraţi cu o forţă de a sluji ţeluri depăşind înţelesul mărginit al unei clipe şi de a aspira către ceva care justifică sacrificiul şi conferă un sens existenţei. Nu-i însă singurul motiv pentru care am făcut această apropiere. Întocmai lui Cervantes, care a meditat în erorile şi rătăcirile raţiunii, Vallejo reia problema raporturilor dintre luciditate şi nebunie în cadrul unei dezbateri a cărei concluzie e că orice conştiinţă riscă să se năruie dacă nu se orientează către o ţintă mai înaltă, demnă să-i inspire acţiunea în lume, iar germenele celor mai sănătoase zidiri ale spiritului se află uneori în năzuinţele ce par nebuneşti şi în plăsmuiri ale închipuirii, dar în care pulsul vieţii bate mai puternic decât în faptele incontestabile din imediata apropiere.

O biografie dramatică (Buero Vallejo a fost arestat de franchişti la finele războiului civil spaniol pentru că luptase împotriva fascismului şi condamnat la moarte; a aşteptat timp de opt luni de zile executarea sentinţei, într-o zbuciumată alternare de nădejdi şi descurajări menite să-l deterioreze, să-i prăbuşească echilibrul, să-i anuleze simţământul demnităţii, să-i taie zi de zi legăturile cu sine şi cu lumea, să-i rupă una câte una certitudinile, determinându-l să considere totul sub semnul precarului, improbabilului şi provizoriului) îşi face auzit sunetul distinct în scrierile dramaturgului.

În piesele sale, un straniu amestec de precizie şi vis obligă spectatorul să se confrunte cu un univers artistic puţin obişnuit. E un univers în care lumina, conturul obiectelor, densitatea, sensul lor, dar mai ales itinerariul

lăuntric al personajelor, aventurile inteligenţei şi sensibilităţii lor oscilează între concret şi fantastic.

În acest univers (în care irealitatea nu-i o zonă în afara existenţei zilnice, ci o disponibilitate tăinuită în oameni şi în fapte) are loc o continuă mişcare de flux şi de reflux. Înţelesul adevărat – când chemat, când gonit – apare şi se retrage sub privirea scrutătoare a unui artist care supraveghează cu stricteţe acest du-te-vino al realului şi al halucinaţiei pentru a înfăţişa o epocă istorică plină de prăbuşiri şi de înălţări, un timp în care umanitatea a fost îngrozitor de umbrită, dar şi împinsă înainte prin însăşi această exasperare a simţământului de demnitate, devenit rebeliune morală şi acţiune revoluţionară.

„Cred şi sper în om, aşa cum cred şi sper în multe lucruri: în adevăr, în frumuseţe, în demnitate, în libertate“, spune undeva Vallejo, autorul unei scrieri socotite o încercare modernă de reînviere a tragediei. Nu ştiu în ce măsură această caracterizare e exactă. Dar mi-e limpede că Vallejo face parte dintre acei scriitori moderni pentru care adevărul nu înseamnă verosimilul, care pun în discuţie noţiunea de real şi conceptul de personalitate, care enunţă sciziunile unei gândiri în căutarea unităţii ei, care afirmă că omul, angajat într-o luptă corp la corp cu violenţa şi injustiţia, trebuie să se asume apărându-se de fascinaţia şi de oroarea orbirii prin fapte apte să-l identifice, să-l confirme, să-l întregească. Aceste fapte nu exclud eşecul şi supliciul, ci merg uneori mână în mână, dar nesupunerea şi refuzul rămân singurele soluţii de împăcare a omului cu destinul. Întocmai altor scriitori contemporani (care se întreabă în operele lor dacă-i drept şi posibil – atunci când te îndoieşti de sorţii unei acţiuni – să renunţi la imperativul de a acţiona, dacă e drept şi posibil, atunci când constaţi cât e de şubredă speranţa, să abandonezi orice proiect, dacă e drept şi posibil să justifici pasivitatea tuturora prin eşecul unora), Vallejo insistă asupra nostalgiei gândului, actului, care constituie o operă de libertate şi de împlinire a personalităţii. Această convingere se structurează pe terenul unei opere în care are loc un schimb viu de substanţă între vis şi real, în care imaginarul e expresia unei precise determinări politice şi istorice. Arta scriitorului triumfă în capacitatea de a descoperi adevărul în manifestările lui evidente, dar şi în disimulările sale irezistibile.

„Lumea e o îndelungă fatalitate. Dar suntem datori să trăim. Ca să

sfârşim cu toate cruzimile şi toate silniciile“, suna una dintre replicile *Fundaţiei*. Este, poate, nucleul şi sursa morală cea mai profundă a acestei piese, în care visul şi nebunia reprezintă preţul descoperirii unei ordini raţionale şi superioare, miracolul se numeşte fraternitate, iar o convingere veghează drumul celor mai buni: numai noi înşine ne putem înjosi, nimeni altcineva nu va reuşi vreodată să ne umilească, de aceea trebuie să luptăm pentru a fi la înălţimea ideii pe care o avem despre om.

MARŢI

Discuţie aprinsă în cabină despre profesionalism. Îmi vine în minte întâmplarea aceea savuroasă de la New York. Doream să văd o piesă într-un teatru din Greenwich Village şi, grijuliu să nu întârzii, am ajuns acolo cu o jumătate de oră înainte de începerea spectacolului. M-am rezemat uşor de o maşină staţionată şi am început să privesc agitaţia străzii.

Un bărbat scund, între două vârste, se apropie de mine politicos şi jenat, îşi cere scuze că îmi întrerupe gândurile (!) şi începe să-mi povestească încurcătura în care se află. Întâmplarea e destul de complicată, dar el nu omite niciun amănunt, ba, pentru a întări autenticitatea povestirii, scoate din buzunar şi nişte fotografii uzate, ilustraţii convingătoare ale situaţiei lui sociale şi familiale. Pe scurt, pierduse portofelul şi avea nevoie de 50 de cenţi ca să ajungă acasă, în celălalt capăt al New Yorkului.

După ce îi ascult cu răbdare odiseea (omul îmi simţise, de altfel, sensibilitatea), îi înmânez suma solicitată. El, delicat, nu se grăbeşte să plece şi adaugă monologului anterior câteva consideraţii meteorologice.

În clipa asta un tânăr, vizibil băut şi agresiv, se îndreaptă spre mine întinzând un index ameninţător:

— Dă-mi 50 de cenţi!

Omul meu între două vârste îşi schimbă brusc umoarea blajină şi, apucându-l pe intrus de guler, îl răsuceşte în loc şi-i aplică un picior energic în spate, trimiţându-l ca pe o minge în mulţime. După care se întoarce indignat spre mine:

— Ce părere aveţi de tupeul individului? Păi, ca să ceri cuiva 50 de

cenţi, trebuie mai întâi să-i spui o poveste frumoasă, nu aşa…

Omul avea respectul profesiei sale.

MIERCURI

În ultimii ani au apărut multe, foarte multe cărţi ale unor autori celebri: J.L. Barrault, Dick Bogarde, Simone Signoret, Romy Schneider, Anthony Quinn, Jean Marais, Liv Ullmann, Michel Piccoli, Edwige Feuillère, Rosalind Russell, Daniel Gelin, Shirley MacLaine, Jacques Fabbri, Peter Ustinov şi-au redactat memoriile. Faptul nu mă surprinde. E de mult cunoscută înclinarea comediantului de a se socoti centrul universului. Aşa stând lucrurile, voluptăţii de a citi despre el însuşi i s-a adăugat, în mod firesc, aceea de a-şi povesti viaţa. Dar abundenţa cărţilor datorate actorilor nu se explică doar prin înclinaţia lor spre o permanentă autoreprezentare. Ea răspunde şi gustului public. Dovada tirajelor foarte mari ale volumelor.

Ce atrage cititorii? Plăcerea de a pătrunde în culisele unei existenţe întruchipând reuşita? Satisfacţia de a urmări „procedeele de fabricaţie“ ale unei posturi de excepţie, de a coborî eroii imaginarului la nivelul cotidianului? Ideea de a confrunta imaginea pe care o au despre un actor cu imaginea pe care acesta o are despre sine? Dorinţa de a-şi retrăi trecutul în compania celor ce i-au marcat întâlnirea cu eroii unor piese şi filme? Nostalgia anumitor episoade din propria lor biografie şi care se cristalizează în tovărăşia actorilor? Bucuria secretă de a descoperi în mărturii – dincolo de ceea ce se destăinuie – ceea ce se ascunde şi de a reconstitui astfel personalitatea reală a autorului? Consolarea că proeminenţele artei îşi datorează uneori succesul unor practici nu dintre cele mai demne, dar care intră mai totdeauna în compoziţia naturii umane? Constatarea că o confesiune constituie mai curând un prilej de a spune adevărul despre alţii decât despre sine? Gândul răscumpărător că până şi cei ce-au deţinut un loc în preocupările epocii sunt neliniştiţi de amintirea pe care o lasă trecerea lor prin lume şi, îndoindu-se că au înfăptuit lucruri ce vor dăinui, se zoresc să le însemne ei înşişi? Indiferent care ar fi sursa interesului cititorilor pentru cărţile actorilor, ea reprezintă un fenomen simptomatic. Prin poarta căruia va intra poate şi această carte.

Scriu nota de azi la inevitabilul computer şi ea se va referi la prietenul meu Ian McKellen, cel mai strălucit actor englez din generaţia de după Laurence Olivier, dar şi un animator de succes, care a întreprins pe parcursul anilor 1977-1990 un prestigios turneu în întreaga lume, cu un one man show numit Acting Shakespeare, în care prezenta în mod uimitor personajele shakespeariene, inclusiv pe cele feminine.

L-am invitat atunci să poposească şi la Teatrul Naţional, ceea ce s-a întâmplat în 1982. Cunoştinţa noastră a însemnat o spontană prietenie şi preţuire reciprocă, deoarece, în aceeaşi perioadă, pregăteam amândoi, simultan, rolul lui Salieri, în celebra pisă *Amadeus*, de Peter Schaffer. El urma să joace la New York, eu – la Bucureşti.

Această împrejurare ne-a îngăduit să petrecem o noapte întreagă vorbind despre eroul nostru şi schimbând păreri despre rezolvarea acestui rol copleşitor, şi am fost fericiţi să constatăm că fiecare împărtăşea câte ceva din sugestiile celuilalt.

Această superbă confrerie artistică mi-a întărit vechea credinţă că marile prietenii se nasc şi se leagă în procesul muncii. Ne-am despărţit şi am continuat activităţile noastre paralele. Între timp el fusese înnobilat de regina Angliei şi preluase o parte din conducerea Companiei Teatrului Naţional Englez, iar eu am continuat corespondenţa cu Sir Ian McKellen cu privire la tot ce întreprindeam fiecare, adăugând la aceasta veştile triste despre îmbolnăvirea omului pe care amândoi îl adoram, Laurence Olivier. În ’89 a venit şi ziua „Revoluţiei“ – sau cum se va numi până la urmă –, când s-a hotărât evacuarea mea din lumea artistică. În interviul pe care i l-am dat lui Mircea Iorgulescu într-o emisiune a „Europei Libere“ din 5 martie 1997, am numit atitudinea mea din anii regimului comunist „un compromis responsabil“, socotind că tranzacţia a fost mai profitabilă pentru cultură decât pentru sistem… Nici prin fire, nici prin opţiune, nu sunt cel ce se înregimentează. Mai curând ţin să mă deosebesc printr-o anumită demnitate a inteligenţei, iar inteligenţa înseamnă şi iscusinţă. Iscusinţa aceasta avea să mă coste scump, după cum s-a văzut.

Ian McKellen

82 Narrow Street
London E14 8BP

Radu Beligan
Theatrul National Craiova
Str. A I Cuza, nr. 11
Craiova 1100
Roumanie

13 April 1993

my dear Radu

It was lovely to hear from you again. I was sorry not to have seen you when I was last in Bucharest.

I am afraid that I already know that I can't come to your Shakespeare Festival in 1994. At the moment, I am trying to stretch my experience of filming - so I am not currently working in the theatre.

I am so pleased you are back in harness and send all my very best wishes for your work.

Yours ever

Ian

Dacă am rezistat a fost pentru că peste hotare s-a înţeles mai bine decât în ţară că eu unul am vrut să dau teatrului românesc din acei ani o plajă de

linişte, posibilitatea de a lucra, şansa de a-şi arăta meritele. Revin: după 1989 am trăit o perioadă grea. Singurul care mi-a întins o mână de ajutor a fost Harry Eliad. Directorul TES m-a invitat în trupa lui, unde am şi jucat, după ce prietenul meu Emil Boroghină mi-a oferit un angajament la Teatrul Naţional din Craiova, unde am refăcut o nouă variantă a piesei *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*.

Astfel se explică scrisoarea alăturată a lui Ian, trimisă pe adresa teatrului din Craiova, în care îşi exprima bucuria că, în sfârşit, eram din nou în „hamuri“, la treabă…

MARŢI

Eu (pe scenă): „Linişte! Nu mă pot concentra!“

Sufleurul (din culise): „Imperiul Roman a cunoscut omenia, dar a ales…“

Un maşinist (din pod): „Păi, iar o luăm de la început?“

JOI

Un rechin uriaş terorizează plaja unei staţiuni americane situate pe ţărmul Oceanului. E viclean, rapace şi de o inteligenţă neobişnuită. Va putea fi înfrânt? Fiinţe din altă galaxie, dotate cu un arsenal de luptă mult superior pământenilor, sunt decise să ocupe planeta noastră şi să ucidă tot ce e viaţă. Vor izbuti? Un savant înzestrat cu o minte genială creează un grup de roboţi electronici. Ei se răzvrătesc şi pornesc o bătălie contra oamenilor. Au toate şansele s-o câştige, întrucât e imposibil să-i deosebeşti de ceilalţi locuitori ai metropolei. Va fi dejucat planul lor? Nenumărate supraproducţii cu acest subiect sau cu altul asemănător se realizează, an de an, în Occident. Şi aceste filme se bucură de succes. Pentru că expun în termeni spectaculoşi o frică ancestrală în faţa iraţionalului. Iraţional văzut ca o consecinţă a abaterii de la legile sacre ale naturii, ca o urmare a dezvoltării ştiinţei, ca o rezultantă a unui progres ce se poate întoarce împotriva speciei.

Spaima în faţa viitorului e în aceste pelicule – în care politicul şi fantasticul colaborează – un amestec încurcat de melancolii reacţionare şi de somaţii clarvăzătoare ale unor conştiinţe înaintate. De câte ori văd un astfel de film mă străduiesc să fac demarcaţia atât de necesară între ceea ce e istorie şi luciditate. Cred că un indiciu, un reper, e figura morală a celui ce se opune „demonilor“ stârniţi. Dacă are statura unui supraom, ori dacă meritele lui le depăşesc pe ale inamicilor doar prin şiretenie sau prin iuţeala cu care-i suprimă, devin neîncrezător şi-i refuz adeziunea. Ca să-mi câştig simpatia, eroul trebuie să fie vulnerabil. Să se întrebe, să ezite, să greşească. Iar pasiunea cunoaşterii să nu se confunde cu cea a cuceririi altor astre.

VINERI

N-am asistat la spectacolul lui Tadeusz Kantor, *Clasa moartă*. Am citit însă numeroase articole despre reprezentaţia pictorului şi regizorului polonez. Reiese că Tadeuz Kantor reconstituie istoria unei generaţii din care o mare parte a pierit în crematoriile de la Auschwitz. Pe scenă apar bătrâni cu faţa palidă. Sunt în veşminte de doliu. Haine prea strâmte pentru trupurile lor, ce au crescut parcă după deces. Totodată, aceşti vârstnici care dansează şi cântă melodiile adolescenţei lor sugrumate seamănă prin comportare şi gesturi cu nişte copii: ingenuitatea refuzând sau necunoscând ideea de timp.

Judecând după ecoul stârnit de spectacol în presa internaţională, ne aflăm în faţa unei creaţii zguduitoare. Regret că nu pot vorbi mai mult despre ea. Pot însă să comentez această frază a lui Kantor: „Ultimul argument împotriva conformiştilor e ideea de moarte.“ Fiindcă ea mă îndeamnă să reflectez la cei ce-şi găsesc pacea conştiinţei în uitare. Care n-au memorie. Care se abstrag din prezent, omiţând deliberat vestirile şi prevestirile lui. N-au auzit nimic din ceea ce se întâmplă în unele ţări din Africa sau din America Latină. Nu ştiu nimic despre milioane de oameni pe care-i ajunge din urmă, înainte de a împlini optsprezece ani, moartea prin foame, maladii, temniţe, măceluri. Câteodată întâlnesc chipurile acestora în „jurnalele de actualităţi“ sau în „documentare“. Iar suferinţa care protestează, întreabă, cere un răspuns, trece pe lângă ei. Privesc şi nu vor să vadă. Dacă însă un accident al biologiei lor le aminteşte de condiţia noastră, devin umani. Atunci, da, iau parte la durerea lumii. Şi se gândesc la problemele, la primejdiile, la viitorul ei. Atunci, da, înţeleg somaţiile anumitor opere de artă.

SÂMBĂTĂ

Cât de profundă e observaţia lui Henry Adams: „Este cu neputinţă să subevaluăm inteligenţa umană – începând cu propria noastră inteligenţă.“

Când am apărut prima oară pe scenă, criticii precum Ion Anestin, Tudor Vianu, Nicu Carandino sau Ion Marin Sadoveanu au fost surprinşi de noutatea, de modernitatea jocului meu.

Nu eu voi fi acela care să pledeze pentru conformism ori stagnare.

Ca formă de artă deschisă, care îmbrăţişează aspecte venind din toate direcţiile vieţii şi ale societăţii, teatrul are nevoie să fie slujit de mentalităţi vii, iscoditoare.

Numai că adevărata originalitate e apanajul geniilor. Majoritatea noilor „genii“ sunt imitatori mai mult sau mai puţin înzestraţi, care înlocuiesc fiorul autentic al noului cu tot soiul de artificii.

Oricât de departe ar merge în „noutate“, teatrul are nevoie, ca de o temelie solidă, de cei cu vocaţie pentru rigorile clasicităţii, de cei care au văzut multe făcându-se şi desfăcându-se în lume.

Acele opere în care gândirea şi cunoaşterea omenească au cristalizat valori de viaţă şi de cultură trebuie să rămână în datele şi semnificaţiile lor originale.

Şi asta nu pentru a încetini mersul înnoitor al lucrurilor, ci tocmai ca prin sentimentul rădăcinilor şi al continuităţii actul înnoitor să se împlinească cu atât mai organic în cultură şi în istorie.

LUNI

Mă întâlnesc cu un inginer: „Încotro atât de zorit?“ Îi replic: „Trebuie să imprim ceva la radio. Mai am de jucat o scenă.“ Conchide vesel: „Ce să-i faci! Şi actorii trebuie să muncească.“ Vocea lui jubilează. Şi nu-i o exuberanţă care stimulează gustul de a lucra.

MIERCURI

Am ajuns la capătul unei cărţi pasionante despre Marcel Proust. Autorul, George Painter, se instituie într-un fel de detectiv restabilind adevărul de fiecare zi al unei biografii. Ceea ce-i cu adevărat valoros în această anchetă nu-s însă secretele pe care le descoperă şi le divulgă. Ci demonstraţia că marele romancier n-a inventat nimic în cărţile sale şi, într-un chip sau altul, la nivelul subiectului şi al observaţiei, a transpus ceea ce a văzut şi a trăit. Această constatare, sprijinită pe nenumărate documente, îmi reaminteşte un alt fapt fundamental: dacă opera unui artist reflectă întotdeauna viaţa lui, creaţia îi determină, la rândul ei, existenţa. Întrucât ea este partea cea mai expresivă a itinerariului lui prin lume. Insuficienţele cărţii lui Painter se află într-o privire unilaterală, excluzând din câmpul viziunii sale ceea ce romanele au stârnit, impulsionat şi determinat în viaţa lui Marcel Proust.

SÂMBĂTĂ

Un coleg de la alt teatru îmi istoriseşte diferite întâmplări din viaţa ansamblului în care lucrează. Constat că-i reconfortant să afli că nici pe alte scene lucrurile nu merg totdeauna bine. Probabil fiindcă astfel ai sentimentul că nu eşti niciodată singur.

LUNI

„Vreau să joc un rol“, îmi spune un actor mai vârstnic.

„Ce rol?“ îl întreb.

„Ce rol? Oricare. Nu cunosc repertoriul, presupun însă că există un rol şi pentru mine.“

„Ţi-e absolut egal personajul pe care-l vrei interpreta?“

„Absolut egal. Dar aş prefera să fie într-o piesă de epocă. Ştii, în treizeci şi cinci de ani am apărut rareori pe scenă în haine de fiece zi şi cu faţa mea. Numai când n-am avut încotro.“

MARŢI

Dacă Dostoievski are dreptate socotind că definiţia cea mai exactă a omului e „fiinţa care se obişnuieşte cu totul, poate trăi orice situaţii şi supravieţui oricărei împrejurări“, atunci actorul e cel mai uman dintre oameni.

JOI

Sunt de consemnat câteva câştiguri în discuţiile purtate în jurul scrierilor pentru scenă. Problemele actuale ale dramaturgiei nu se mai confundă pur şi simplu cu dramaturgia actualităţii. Literatura dramatică îşi cere dreptul de a fi judecată în primul rând ca literatură, ca valoare artistică. În fine, scriitorii afirmă tot mai frecvent nevoia de a cuprinde adevărul sub toate înfăţişările sale, necesitatea de a reface totalităţile într-o imagine integrală a vieţii şi destinelor contemporane.

Pledoaria şi acţiunea scriitorilor pentru valoarea literară a unui text dramatic răspund deplin şi aspiraţiilor oamenilor de teatru. Ei ştiu foarte bine că teatrul unei epoci se defineşte în primul rând prin calitatea dramaturgiei originale, că spectacolele valoroase nu se pot crea decât pornind de la texte valoroase.

Înţeleg foarte bine, de aceea, dorinţa scriitorilor de a-şi vedea tipărite operele. De a şi le vedea preţuite sub raportul meritelor *literare*. Sunt perfect de

acord cu cei ce susţin să se editeze, indiferent de ceea ce gândesc teatrele, tot ceea ce merită să se păstreze ca mărturie de viaţă şi de creaţie a acestui timp. Dar să nu încercăm să desprindem – cum propun unii – piesa de scenă, dramaturgia de teatru. Fiindcă un autor jucat câştigă mai curând girul notorietăţii decât un autor tipărit. Fiindcă adevăratul impact al operei dramatice cu publicul se face sub lumina necruţătoare a reflectoarelor. Nu în bibliotecă, şi nu la masa de lucru a istoricului literar. Diferenţa dintre cuvântul scris şi cuvântul rostit e fantastică. „Există cincizeci de moduri de a spune «da» şi cinci sute de a spune «nu», dar un singur mod de a le scrie“, remarca unul dintre marii dramaturgi ai lumii.

Completând un formular, la întrebarea "Ce făceați înainte de căsătorie", cineva a răspuns: "Tot ce voiam."

MIERCURI

Numeroase, tot mai numeroase spectacole de teatru cu piesele clasice fac din operele celebre profeţii despre destinul omului de astăzi. Uneori într-un chip superficial, constrângându-le să spună ceea ce nu spun, alteori prin recitire cu o privire proaspătă, acută, totdeauna reliefând problemele şi obsesiile actualităţii. Piesele clasice au devenit un fel de scrieri sacre, care-s consultate şi interpretate de exegeţii scenei, în căutarea unui răspuns. Această recitire şi dezbatere a evangheliilor culturii mondiale e, desigur, cel mai frumos omagiu pe care prezentul îl aduce trecutului. Dar e, în acelaşi timp, şi un semn al numărului redus de creaţii contemporane în stare să cuprindă şi să explice actualitatea la un nivel sintetic pe măsura setei noastre de limpezire, de ordine, de ideal.

JOI

Am citit undeva că, într-o clasificare a artelor, posibilă din punct de vedere cibernetic (dar încă nerealizată), teatrul ocupă poziţia supremă deoarece oferă spectatorului o cantitate maximă de informaţie pe unitatea de timp, şi aceasta într-o desfăşurare dinamică. În plus, faţă de televiziune şi cinema, teatrul asigură şi o ambianţă umană, astfel încât iluzia co-trăirii este maximă. Spectatorul vede şi ascultă în acelaşi timp, participă cu propria sa imaginaţie la „decodarea“ limbajului scenic, e solicitat continuu intelectual şi afectiv, la toatele nivelurile puterii sale de percepţie. Aşa s-ar clasifica în termenii informaticii marea putere instructivă a teatrului, larga lui accesibilitate în rândurile unui public neomogen, cu o formaţie atât de diferită şi atât de diferenţiată ca dotare psihică şi temperamentală.

Această putere a teatrului explică importanţa finalităţii lui social-politice, eficienţa lui educativă. Se admite că, naiv, publicul în globalitatea lui e mai receptiv faţă de teatru decât faţă de celelalte arte. Mai receptiv, dar nu mai pregătit. Teatrul îşi pregăteşte spectatorii, şi-i cultivă. Prin teatru se deschide una dintre cele mai importante punţi de legătură cu tradiţia unei culturi naţionale, prin el se face mai uşor racordul cu tezaurul artei universale. Lui îi

revine sarcina de a-şi introduce publicul într-un larg orizont spiritual, de a-i oferi termeni de comparaţie, o privire de ansamblu asupra totalităţii operelor create de geniul dramatic al omenirii. În sarcina teatrului rămâne obligaţia de a-şi învăţa spectatorii „să vadă“ şi să perceapă imaginea scenică, să guste calitatea frumosului artistic, să-i citească sensurile.

DUMINICĂ

Timică, unul dintre cei mai mari comedieni ai noştri, era de un haz irezistibil pe scenă, dar în viaţa privată avea o figură gravă, chiar tristă.

„Domnule Timică, eşti atât de comic pe scenă!“ îl interpelează un necunoscut. „De ce eşti atât de serios în viaţă?“

„Mă odihnesc.“

Am venit la întâlnire, ca întotdeauna, cu un sfert de oră mai devreme. Lucrările „Cartelului“ urma să ai aibă loc în *Micul Odéon*, o sală de 100 de locuri, improvizată într-unul din holurile laterale ale sălii mari.

Pe minuscula scenă-estradă, Jean-Louis Barrault, în cămaşă cu mânecile suflecate, ajutat de un maşinist, aranja mesele şi scaunele, căutând soluţia cea mai bună.

„A, bravo!“ a exclamat Jean-Louis zărindu-mă şi, cu un salt uşor, a coborât sprinten în sală. „Vino să ne ajuţi!“

Şi mizanscena a început din nou. În sfârşit, mesele au fost instalate, microfoanele asemenea.

„Peter Brook vine mai târziu, cu avionul de ora unu. Grassi şi Jan Kott trebuie să sosească. A, uite-l pe Zeffirelli, bine-ai venit, Franco! Helene Weige mi-a telegrafiat că e bolnavă. Nu ştiu ce se întâmplă cu Ionesco, nu mi-a dat niciun semn. Dar pe cine văd? Albee! Fii binevenit, Eddy!“ Şi întorcându-se spre mine: „Îl cunoşti?“

„Dacă-l cunosc? De doi ani joc cu casa închisă *Virginia Woolf*!“

„Eşti George?“

„Bineînţeles.“

„E cel mai bun George pe care l-am avut până acum“, zice Albee. „L-am văzut în turneu la Belgrad.“

Trec uşor peste compliment.

„Jean-Louis, ţi-am adus dulceaţa de gutui.“

„Ura!“ (Înşfacă borcanul.) „E cea mai bună. Nu dau la nimeni!“

à Radu Beligan
Président de l'I.I.T.

29 Juillet 75

Compagnie Renaud-Barrault

Cher Ami,

le gentil certificat de Travail et de fidélité que le "Président de l'Institut International des théâtre" a bien voulu m'adresser, me va au coeur.

Un seul regret : au cours de ces visites "éclair", je ne vous ai pas vu assez.
J'imagine que nous partageons les mêmes remords.
Mais, ce qui me console, c'est que dans une pareille saga internationale nous devrons plus qu'à suivre la légère droite (droite! enfin : la légère de nos désirs) avec le secret espoir que si nos amis se trouvaient un jour désorientés nous serions à même de les aider à se replanter dans la vie.

Madeleine et moi, nous sommes allés nous réfugier dans une petite île délicieuse et "intacte" de la Méditerranée (21 jours ! le temps d'une cure)

Nous devons revenir à Paris le 4 Août et recommencer à entretenir notre santé en travaillant.

Nous vous adressons nos plus affectueuses pensées. Et, j'espère, à bientôt.

JLBarrault

Je ne sais où vous adresser ce mot – Paulette et il vous attendra

Barrault vorbeşte ca despre membrii unei familii. Şi, într-adevăr, acesta e sentimentul pe care îl avem cu toţii. Contactele se stabilesc sau se restabilesc surprinzător de rapid, începem să ne tutuim şi să vorbim toţi odată…

Chipul patetic al lui Barrault, fruntea imensă şi brăzdată de riduri, ochii adânci şi arzători, gura ironică sau tristă domină această sărbătoare de familie în care bucuria întâlnirii se conjugă cu nevoia de a „vărsa sacul“, de a schimba idei, preocupări, nelinişti, incertitudini.

„Patronul“, cum îl numesc cu tandreţe şi ironie colaboratorii lui, e ca un argint viu, în permanentă ebuliţie. Ai impresia că omul acesta veşnic neastâmpărat insuflă o viaţă reală nu numai actorilor care îl înconjoară, dar şi obiectelor neînsufleţite, proiectoarelor, pânzei decorului, miilor de accesorii ale visului.

„Cred că teatrul este o invenţie a oamenilor pentru a combate singurătatea şi angoasa. Este un rendez-vous al oamenilor, care are drept scop să alunge neliniştea şi să producă puţină fericire fiinţelor omeneşti.“

E aşezat pe scaunul lui, cu mâinile împreunate între genunchi, schimbând mereu poziţia corpului. Plastica acestui corp întins ca un fir de oţel e uimitoare.

„De ce un «cartel»?“

„Pentru că am visat întotdeauna la această solidaritate a oamenilor de teatru pe plan internaţional. Denumirea este sentimentală. Vă amintiţi desigur de cartelul celor patru animatori – Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff – întemeiat la Paris în 1929, ca un pact împotriva teatrului comercial şi digestiv.“

Acea primă reuniune a „Cartelului Internaţional al Teatrului“ trebuia să marcheze concretizarea acelui vis. Pentru moment, cartelul nu era încă decât o idee şi o dorinţă împărtăşită de câţiva. La capătul acelei reuniuni, el avea să existe sau să fie sortit eşecului. Lucrurile nu vor dura decât în măsura în care îşi pot justifica existenţa prin ele însele.

***

După trei zile de discuţii la care am participat, în câteva şedinţe deschise, eseişti, filosofi, sociologi, pictori, arhitecţi sau compozitori, Barrault a adunat un grup de prieteni în vila lui de la Chambourcy, în

apropierea Parisului.

Camera lui de lucru era de fapt podul casei, cu bârne groase, cu pereţii plini de cărţi şi afişe. De la fereastră se vedea o livadă întinsă şi odihnitoare.

„Ce părere ai? Cred că am început o treabă bună.“

„Sunt încredinţat.“

„În orice caz, am aruncat o sămânţă. Nu ştiu încă ce roade va da, dar e sămânţă selecţionată…“

E îmbrăcat în pulover, cu pantaloni de călărie şi cizme.

Eugène Ionesco descoperă într-un raft volumele lui de teatru:

„Sper că foile sunt tăiate!“

„Nu sunt prea sigur…“

„Cel puţin la *Rinocerii* sper că sunt tăiate!“

Vorbim despre copilăria lui, despre tatăl său, farmacist în târguşorul vecin Vésinet.

„Aveam opt ani când tata a murit în război. De atunci am fost mereu în căutarea unui tată. Am avut… mai mulţi. L-am avut pe Charles Dullin şi l-am pierdut. Apoi l-am avut pe Paul Claudel şi l-am pierdut, şi acum mă simt puţin orfan. De altminteri, aparţin unei generaţii de orfani şi toţi avem simţul filial…

Ne arată o fotografie a lui la patru ani, într-un costum de carnaval, sub care a scris „primul meu rol“.

Deasupra, o fotografie a unei femei frumoase într-o rochie din *La Belle époque*.

„Mama. Am adorat-o. Avea ochii albaştri ca două peruzele şi era fermecătoare. După moartea ei am locuit în casa bunicilor. Bunicul meu era un personaj balzacian. Ca să vă dau o idee: bunica, pe care o adora, murise şi zăcea în camera alăturată, iar el discuta cu cei de la pompele funebre. Era negustor şi-i plăcea să se tocmească. Numai că era extrem de sensibil, aproape isteric, şi leşina uşor. Şi ori de câte ori pomenea în discuţie de bunica, de fiecare dată când îi pronunţa numele, leşina. Zicea: «Cum, un sicriu de stejar?» «Da, de stejar, capitonat.» «Ah! Ah!» Leşina şi era reanimat. Apoi continua: «Dar în preţul sicriului de stejar intră şi mânerele?» «Nu, domnule.» «Atunci, adăugaţi şi mânere, dar mânere simple de fier, fiindcă răposata nu e prea grea. Ah! Ah!» Şi iar leşina. «Şi pe urmă placa cu inscripţia…» Numele lui era mai lung, avea

şapte litere: atunci a pus numele ei de fată, care avea numai patru litere. Era o economie. Apoi a discutat rând pe rând toate celelalte preţuri şi s-a tocmit atâta, încât bieţii oameni de la pompele funebre erau emoţionaţi de cascada leşinurilor. La sfârşit, după ce i-a condus până la uşă, s-a întors spre mine şi mi-a spus: «Ai văzut, prostule? Am câştigat azi patru sute de franci!»“

Timp de câteva momente, Barrault ne-a jucat scena. Ca să exprime leşinul bunicului avea un gest al ambelor mâini care se împreunau şi apoi cădeau amândouă, dând exact impresia unui corp care se prăbuşeşte. Regăseam, în puterea de sugestie a acelui gest surprinzător, pe elevul mimului Etienne Decroux, pe Baptiste din *Les enfants du paradis*…

Muzica după care tinerii de azi se dau în vânt are totuși un avantaj: nimeni nu o poate fredona.

O seamă de excese ale regizorilor angajaţi în bătălia contra canoanelor tradiţionale, de răsturnări pe cât de spectaculoase, pe atât de vane ale sensurilor unor capodopere, de păcate intelectuale săvârşite împotriva studiului, a disciplinei, a căutării serioase, ca şi uzura unora dintre procedeele inovatoare utilizate de şcolile artistice de acum zece sau cincisprezece ani, au avut drept consecinţă minimalizarea rolului atribuit regizorului. Am socotit totdeauna că elementul primordial în teatru este textul şi că cine pune în scenă trebuie să respecte piesa, adică să-i îmbogăţească – şi să nu-i pauperizeze – virtuţile. Am combătut adesea înscenări în care originalitatea se rezuma la a „face altfel“ decât predecesorii, întrucât una dintre formele imitaţiei e contrarierea simetrică a modelelor. Dar m-am ferit să neg funcţia regizorului, ori să-i rezerv misiunea modestă şi subalternă de a transcrie scenic o piesă. Altfel zis, de a-l considera un fel de intendent estetic în grija căruia cad probleme organizatorice şi compoziţionale.

Un spectacol înseamnă mai mult decât „ridicarea în picioare“ a textului, copia, reproducerea lui; cu un cuvânt, un proces de reflectare pasivă a piesei. Doar un academism sterp poate susţine că regizorul are sarcina să împlinească pe scenă un soi de imitaţie ştearsă şi formală a operei. Sau datoria minoră şi lăuntrică de a substitui acţiunii de revelare a unui sens inedit pe aceea de a agăţa epitete ornate piesei, de a înlocui un înţeles cu fastul mijloacelor de expresie. Numai minţile înguste sau leneşe refuză să vadă în regizor artistul care receptează, asimilează şi resemnifică o scriere.

Vorbesc ca un practician al scenei care a văzut de-a lungul anilor pierind nenumăratele înnoiri artistice. Unele dintre ele pierind într-un chip urât. Arătând pumnul destinului. Sau încăpăţânându-se să se considere vii, când, de fapt, sucombaseră de mult. Dar o astfel de observaţie nu-i, bineînţeles, un argument suficient pentru a micşora aportul regizorului. Subestimarea lui înseamnă condamnarea teatrului la stagnare, repetiţie, monotonie. Veghind şi cumpănind înclinaţiile despotice, arbitrare, terorizante ale unor directori de scenă şi frânând o anume tendinţă spre epigonism, prin preluarea pe cât de mecanică, pe atât de tardivă a instrumentaţiei curentelor de avangardă, trebuie, cred, să

reînsufleţim cât mai iute capacitatea de iniţiativă a regizorilor.

SÂMBĂTĂ

Poate că nicăieri nu-i mai vădit decât în teatru raportul dintre artă şi realitate. Orice spectacol e o imagine a lumii, surprinsă în mişcare şi în semnificaţie. Încercarea de a extrage esenţa unei piese, de a surprinde ceea ce spune, acum şi aici, decisiv, despre om, cu alte cuvinte perspectiva pe care o propun creatorii reprezentaţiei rămâne de aceea un factor hotărâtor al valorii în teatru. Un spectacol care nu descifrează o idee fundamentală e un spectacol decapitat. Bineînţeles, opera de artă a tins adesea spre marile idei. Ceea ce era însă înainte excepţie a devenit în epoca noastră o necesitate. Fiindcă realitatea cere astăzi teatrului să se pronunţe asupra problemelor ei, revendicându-i o viziune, o înţelegere a fenomenelor în ansamblul lor. Sau cel puţin o întrebare sintetică.

Sensibilitatea contemporană nu se mai mulţumeşte cu o reprezentaţie oglindind o scriere, fie ea cât de interesantă, dacă reprezentaţia nu are ceva din substanţa radioactivă a epocii, dacă nu-i impregnată de trăirile dramatice ale anilor noştri. Şi, mai ales, dacă spectacolul nu-i expresia unei totalităţi. A omului, a prezentului ce se transformă în istorie. E, de altfel, unul dintre motivele care au sporit enorm funcţia regizorului. Adică a celui sortit să extragă din piesă o direcţie majoră. Aptă să îmbogăţească eficient propria noastră cunoaştere. Regizorul e cel ce (angajat într-un triplu dialog: cu opera, cu interpreţii, cu publicul) înţelege universul unei piese, recreându-l ca univers înţeles. El e cel ce descifrează într-o piesă o idee esenţială încifrată într-o experienţă de viaţă şi o tălmăceşte într-o viziune artistică despre lume, realizând, în acţiune, solidaritatea autorului, a actorilor, a publicului.

Dacă reamintesc aceste evidenţe, e, firește, pentru a condamna spectacole amorfe, îndatorate până peste cap unei gândiri istovite, unei tehnici vetuste, trăind sub semnul autorităţii estetice şi al gustului conservat. Acele spectacole care obturează elanul inteligenţei şi sensibilităţii. Dar mai ales pentru a îndemâna regizorii să se avânte pe toate căile unde există şansa de a se întâlni cu propria lor nobleţe. Ceea ce, printre altele, înseamnă şi a fi creatori care nu

abuzează de propria lor creaţie.

DUMINICĂ

Nu-i oare cultura o luptă împotriva tuturor instinctelor: de dominaţie, de supunere, de rutină, de ignoranţă? Nu-i ea oare unul dintre mijloacele conştiinţei de a se desăvârşi şi de a converti în energie adevărurile despre noi în lume? Şi nu-i oare, în teatru, regizorul unul dintre factorii de dinamizare a vieţii spirituale, unul dintre cei care, după ce au colaborat la transformarea realităţii în artă, contribuie la impunerea artei ca realitate?

Fericirea se strecoară uneori pe o
ușă pe care ai lăsat-o deschisă
fără să vrei.

LUNI

O seară copleşitor de frumoasă. Un cer albastru. Cum spune, într-un vers, Caraion: „Timpul ia asupra-i întrebările şi cugetul.“ N-am vreme s-o admir. Trebuie să intru în scenă.

MARŢI

Cinematografia ne-a somat să eliberăm nu mai puţin de cincisprezece actori. Care sunt şi cei mai buni. Care, evident, joacă sau sunt angrenaţi în noile premiere. Oricât m-aş lupta, nu voi avea câştig de cauză. Se acordă – din principiu – prioritate filmului.

MIERCURI

Şcoala de interpretare a Naţionalului e, în cultura românească, o realitate. Elogiată de mulţi, de foarte mulţi oameni de teatru, condamnată de alţii nu numai o dată de-a lungul anilor, ea reprezintă un fapt pe care niciunul din comentatorii mişcării noastre artistice nu l-a negat. Calităţile îndeobşte subliniate (puterea de a da viaţă şi autenticitate personajelor, claritate şi vigoare în interpretare, rostire aleasă) şi neajunsurile frecvent relevate (tendinţa declamatorie, gesturi patetice, atitudini excesive în momentele de nobleţe ori de decădere) oglindesc relaţiile de luptă între o seamă de valori cucerite şi afirmate de actorii primei scene şi aplecarea lor de a le păstra intacte, de a le transforma într-o colecţie de precepte şi procedee opuse dezvoltării vii, imprevizibile a artei. Aceste două perspective asupra actorilor Naţionalului nu se izgonesc. Ele se întregesc, oferind o explicaţie asupra unui fenomen în permanentă dezvoltare. Dacă ne amintim că spectacolul e o reflectare a lumii, produs al caracteristicilor unui timp şi manifestare a unei viziuni şi experienţe de viaţă, ascensiune de la aparenţă la esenţă, înţelegem că tot ceea ce se preţuieşte ori se reproşează şcolii de interpretare a Naţionalului tălmăceşte însăşi creşterea dialectică şi permanenta maturizare a teatrului nostru.

Cine îşi va propune într-o zi să scrie o istorie a şcolii de interpretare a

primei scene va observa cum aria de investigaţie şi paleta de mijloace a actorilor s-a lărgit, iar „materialul“ concret e împrumutat ambianţei istorice, fiind în directă concordanţă cu mişcarea culturii, a modurilor de gândire şi de sensibilitate.

Şcoala de interpretare a Naţionalului s-a împlinit odată cu şi pe temeiul dramaturgiei româneşti. Slujind-o cu fidelitate, inspiraţie, har şi parcurgând acelaşi drumuri. De aici, unele din calităţile ei fundamentale: conjurare a pericolului de stagnare, receptivitate faţă de nou, extindere continuă a posibilităţilor ei de dezvoltare. Şi cum relaţiile dintre dramaturgie şi spectacol nu sunt unilaterale, contribuţia actorilor primei noastre scene la progresul literaturii, la adâncirea şi valorificarea însuşirilor ei e, după opinia mea, cum nu se poate mai însemnată. Nu voi merge până acolo încât să preiau afirmaţia că au existat numeroase momente în care spectacolul a luat-o înaintea textului ca aspiraţie şi mijloace de comunicare, impulsionând mutaţii artistice, dar nu-i mai puţin adevărat că interpreţii Naţionalului au sesizat că misiunea lor e de a descoperi implicaţiile operei, de a configura polivalenţa unor personaje şi situaţii, de a făuri noi instrumente de cunoaştere artistică; pe scurt, că misiunea lor e alta decât aceea de a reflecta o piesă în expresia ei directă, orizontală. Adevărul e că dramaturgia şi spectacolul s-au combătut câte o dată pe prima noastră scenă, dar s-au fertilizat reciproc totdeauna, articulând dialogul dintre inovaţie şi continuitate.

Oricum, ceea ce a favorizat şi pecetluit şcoala de actorie a Naţionalului a fost că printre animatorii ei s-au aflat Caragiale şi Camil Petrescu, Tudor Vianu şi Ion Marin Sadoveanu, spirite care fie s-au situat înaintea vremii lor, fie au beneficiat de un larg orizont cultural. Iar mulţi directori de scenă s-au arătat receptivi faţă de mişcările artistice înnoitoare (Paul Gusty l-a stimat şi înţeles pe Stanislavski) şi au refuzat înţelegerea artei ca simplu mimesis, iniţiind reprezentaţii deschizătoare de drumuri („Vrem să reteatralizăm teatrul“, scria Ion Sava, „vrem un teatru sintetic… Vrem un teatru în care publicul să fie altfel decât pasiv, refractar şi înţepenit… Vrem un teatru conform cu viteza noastră de pătrundere în cosmos şi cu forţa noastră de reacţiune… Să se audă şi să se ştie: teatrul nu-i un mijloc comod de reculegere, de contemplaţie, de distracţie, de odihnă…“)

Indiferent însă de căile străbătute, sub îndrumarea regizorilor, de actorii Naţionalului, prioritară rămâne, după opinia mea, prezenţa substanţială a realităţii în arta lor. În acest sens, realismul n-a fost niciodată pe prima noastră scenă un curent artistic, ci o fidelitate faţă de natura lumii şi a omului. Ataşamentul tradus nu atât prin redarea unor stări de lucruri şi de suflet, cât prin degajarea semnificaţiei şi mişcării lor, nu atât prin acte din registrul firescului şi al adevărului de fiece zi, cât prin relevarea a ceea ce ţine de condiţia umană şi de determinarea socială în modul de a gândi şi simţi relaţiile cu lumea, în habitudini, în comportament.

Predând „secretele“ profesiunii şi „învăţăturile“ ei de la o generaţie la alta (Mateescu, Brezeanu, Costache Antoniu au preluat pe rând rolul cetăţeanului turmentat), îmbogăţind acest capital, evitând îngustarea registrului unui actor (tragedianul Nottara l-a jucat pe Tipătescu, iar Brezeanu pe Shylock), şcoala de interpretare a Naţionalului a combătut limitarea artei în două direcţii. Aceea a cantonării unui actor într-o singură ipostază a talentului lui. Şi aceea a conservării formelor de expresie după ce conţinutul operelor a evoluat.

Biruinţele înregistrate în această luptă sunt cele care legitimează prestigiul primei noastre scene.

LUNI

Ninge frumos, liniştit. E un timp ideal pentru odihnă. Dar ne aşteaptă un drum până la Slatina, unde vom juca azi, mâine şi poimâine, şi nu mă pot gândi la altceva decât la drumuri înzăpezite, la săli insuficient încălzite.

VINERI

E revoltat. I se pare că regizorul îl persecută, că mulţi dintre colegi îl lucrează, că eu îmi bat joc de el şi că presa nu-l ia în seamă. *Informaţia* l-a omis, iar *Luceafărul* l-a pomenit fără niciun adjectiv. Universul îl sabotează. Toate astea mi le povesteşte în trenul care ne duce spre Iaşi… Şi mai am înaintea mea încă şase ore de drum şi opt reprezentaţii.

LUNI

Dimineaţa a început o şedinţă care s-a încheiat seara, jumătate de oră înainte de a trebui să intru în scenă. M-am aruncat în maşină, am „alergat-o“, am urcat în goană treptele teatrului, m-am grimat şi îmbrăcat în viteză şi pe urmă am intrat destins şi calm în rolul unui personaj care socoteşte ceasurile cu măsura veşniciei senine şi a cumpătului.

JOI

Controversă aprinsă cu un inginer. O avalanşă de întrebări-somaţii: „Cum e posibil ca artiştii, adică oamenii cel mai puţin dăruiţi pentru viaţă, să se instituie în purtători de cuvânt ai mulţimii? Prin ce aberaţie tocmai ei sunt ascultaţi, urmăriţi, respectaţi? Oare e drept ca autorii de fantasme să fascineze publicul? Aceşti idoli ar trebui înlăturaţi sau aşezaţi acolo unde se cuvine. Faptul că-şi sacrifică viaţa pentru a scrie, a picta, a juca nu-i absolvă. Şi nici pe cei care le acordă încrederea şi veneraţia.“ Încerc să-i răspund: „Sunt multe lucruri infantile în comportarea artiştilor, e adevărat. E poate comic că se socot învestiţi cu o misiune pe care nimeni nu le-a încredinţat-o. Uneori greşesc dându-şi aere de savanţi ai universului. Dar gândeşte-te puţin la faptul că uneori au văzut mai departe decât oamenii de ştiinţă şi că au prevestit consecinţele descoperirilor lor, că nu o dată au luat-o înaintea istoricilor văzând ieri ceea ce se va întâmpla mâine, că – în «copilăria» lor – intuiesc ceea ce e naiv în comportamentul altora, că dezvăluie spiritul de turmă în care ne complăcem, congestionaţi de setea puterii, a gloriei, predaţi invidiilor şi abjecţiilor. Gândeşte-te că toate astea presupun, în ultimă instanţă, şi cunoaşterea, şi încrederea în oameni!“ Îmi replică sigur de sine: „Habar n-au de viaţă… Aşa a fost şi aşa va fi lumea.“

VINERI

Un călător în Franţa secolului al XIII-lea a întâlnit la o răscruce de drumuri trei oameni împingând din greu trei roabe cu piatră. Interesat de natura

muncii lor, li s-a adresat pe rând. Iată răspunsurile:

Primul: „Trudesc din zori până-n noapte pentru câţiva franci mizerabili.“

Al doilea: „Nu mă plâng de greutatea acestei munci. Nevasta mi-e bolnavă şi copiii flămânzi. Trebuie să-i hrănesc.“

Al treilea: „Ajut la construirea Catedralei din Chartres.“

În ceasurile de depresiune mă gândesc deseori la această istorioară. Chiar dacă nu vom izbuti să înălţăm noi înşine acele opere pe care le visăm, e reconfortant să ai conştiinţa, întocmai acestui truditor anonim din secolul al XIII-lea, că ai cărat pietrele şi ai netezit terenul pentru viitorii constructori ai catedralelor.

SÂMBĂTĂ

Expoziţia de fotografii consacrată unora dintre cele mai semnificative realizări ale Naţionalului în ultimele trei decenii a fost încropită cu mari şi necunoscute dificultăţi. Clişeele găsite în arhive erau puţine şi disparate, filmele multor spectacole se pierduseră. S-a dovedit astfel că legea şi hazardul se conjugă pentru a împlini destinul spectacolului. Care-i acela de a fi pieritor, de a nu trăi decât răstimpul unei clipe.

Urmărind fragmentele disparate de existenţă ale unei arte a cărei condiţie e – după cum se ştie şi se repetă ades – prezentul, am constatat încă o dată câteva lucruri. Mai întâi, că dincolo de ceea ce pare egal cu sine şi stătător, teatrul se reînnoieşte neîncetat. E şi acesta un termen obligatoriu în jocul cu reguli stabilite al scenei. Nu mă refer numai la mijloacele de expresie prin care e transcrisă o piesă, ci la însăşi substanţa ei. Confruntând, bunăoară, imaginile din *Regele Lear* (în versiunile lui succesive la Naţional), constaţi îndată că în primele montări faptele rămâneau fapte şi nimic altceva, iar ulterior soarta eroilor shakespearieni (citită ca o parabolă iscând o pluralitate de sensuri) era descifrată pe temeiul convingerii progresiv lărgite şi consolidate că explicaţia lumii nu încape într-o singură schemă psihologică şi într-o singură semnificaţie, iar spectacolele trebuie să încerce să răspundă unui cât mai mare număr de

nedumeriri.

Apoi m-a izbit împrejurarea că nu cele mai bune reprezentaţii beneficiau şi de cele mai reuşite imagini. Şi nu din pricina nepriceperii fotografului. Realitatea e că un spectacol cu adevărat mare constituie un fenomen unic, ireparabil, cu un cod şi un freamăt al lui care nu încape în dreptunghiul unui clişeu, tocmai pentru că aparţin mişcării, neprevăzutului, vieţii, şi resping pietrificarea.

Pe urmă am observat că în dorinţa de a înregistra realitatea unei reprezentaţii, care a fost şi nu mai este, unicul recurs posibil rămâne chipul actorului în prim-plan. E instrumentarul cel mai sigur, deşi, la rândul lui, incomplet, al acestui teren fragil a cărui substanţă o constituie dinamica vieţii sufleteşti în raporturile cu ea însăşi şi cu ceilalţi. Chipul artistului într-un rol e ultimul vehicul prin timp al spectacolului. În adevăr, el emite informaţii, comunică, înlesnind o sugestie a întregului, în orice caz, oferind unicul reper concret din planeta acum stinsă şi pornită pe drumul pulverizării.

Cercetez, de pildă, chipul lui Emil Botta în Ion Nebunul şi-mi reamintesc ceva dintr-un spectacol în care a strălucit un inegalabil interpret. Alte scene nu-mi revin în minte. Dar privirea anxioasă şi rănită, retrasă spre deşerturi şi plinuri interioare, devastată în subteranele tuturor temniţelor pentru a căuta un înţeles (şi nu neapărat un răspuns) întrebărilor ce-o asaltează, reîntoarsă din adâncuri, grea de spaime şi de uimiri, pentru a rătăci în golul unei izbăviri, chemată şi respinsă – privirea aceasta seamănă cu o neîncredere programatică în legislaţia universului şi cu un apel deznădăjduit şi inutil la protecţie şi siguranţă…

Mi-e cu neputinţă să nu remarc – la numai câţiva metri distanţă de această fotografie – cum un alt actor, care juca în rolul unui personaj romantic, generos şi seducător, pozează răsfăţându-se în propria sa făptură ca într-o exclamaţie superlativă! Ar dori să înfăţişeze farmecul, dar simpatia şi radiaţia pe care ni le solicită – se vede cât de colo – nu se referă la personaj. Sunt o formă de beneficiu agresiv, revendicat în folosul gloriei personale. Trebuie să aibă umor şi detaşare, dar exprimă încrâncenare şi suficienţă. Imediat am în faţă nivelul artistic al reprezentaţiei şi-mi amintesc cât de nepotrivit era interpretul pentru personaj şi spectacolul pentru Naţional.

Parcurgând expoziţia, constat, de asemenea, că Teatrul Naţional înregistrează o creştere a apetenţei spectatorilor săi pentru creaţia românească. Un panou semnalează că în 1965 cei care veneau la piesele din dramaturgia naţională formau 35% din totalul publicului primei scene, iar astăzi formează 65%. E un fapt care nu se rezumă la o singură cauză, dar e un fapt. Un fapt extrem de fertil. Poate şi devoţiunea cu care am slujit pe scenă scrierea românească explică sporul de audienţă.

Când am încheiat de străbătut şi de analizat imaginile expoziţiei, un gând mi se impune înaintea altora. Datoria practicienilor scenei de a-şi reaminti că (întocmai oricărei existenţe, deci oricărei traiectorii efemere) singurul mijloc de a convoca într-un fel viitorul e să marchezi, să laşi o urmă în cei contemporani cu tine. Şi mi-am mai adus aminte de ceva: creaţia e dialogul solitudinii cu fraternitatea, uniunea cu ceilalţi în aceeaşi dorinţă, nevoie şi bucurie de a descoperi, impune şi însemna universul cu imaginea noastră.

Recitesc jurnalul de lucru al lui Bertold Brecht. Un volum de 664 de pagini, în care nu există niciun rând de confesiune, nicio mărturie despre momentele de jubilare ori de derută ale vieţii sale intelectuale şi afective. Orgoliu suprem? Modestie absolută? În orice caz, hotărârea de a nu se considera altceva decât una dintre fiinţele împinse pe drumurile unui timp în plină erupţie, o fiinţă fugărită de nazism şi de război, o fiinţă ca atâtea altele, împărţită între decepţiile şi nădejdile care definesc omul în lume.

Gravitatea şi luciditatea, devenite atitudine şi altitudine, însoţesc permanent scriitorul în descripţia unei epoci a cărei analiză porneşte de la nenumăratele evenimente ale vremii (aşa cum s-au reflectat ele în ştirile agenţiilor de presă, în fotografiile tipărite de ziare, în declaraţiile protagoniştilor vieţii publice, dar şi în realitatea curentă a zilelor) pentru a cuprinde liniile de forţă ale unor mari înfruntări şi convulsii. Judecata lui Bertold Brecht e aceea a unui dramaturg socotind că umanitatea avansează, că ea propulsează popoarele spre o treaptă superioară de civilizaţie, că, în ciuda unor cumplite sacrificii (şi câteodată împotriva aparenţelor), fapte hotărâtoare antrenează în mersul lor mereu mai multe milioane de oameni, îndemnându-i să refuze subjugarea şi manipularea.

Dar – încă o dată – nicio clipă, în toate aceste notaţii, scriitorul nu se apleacă asupra lui însuşi, asupra a ceea ce a fost destinul unui artist silit de hitlerişti să emigreze în Danemarca, în Suedia, în Finlanda, în SUA, în Elveţia înainte de a putea reveni în R.D.G.; un artist care a prevăzut desfăşurarea lucrurilor şi le-a vestit în operele sale, denunţând capacitatea altora de a se minţi, de a fi orbi, de a pactiza cu răul numai pentru a-şi apăra un precar confort intelectual şi moral.

Distanţat e Bertold Brecht până şi de el însuşi în însemnările sale. Însemnări pecetluite de un patetism de substrat, de o secretă tensiune a comunicării, de un înşelător scepticism şi de o ascunsă iradiaţie participativă la soarta umanităţii. Dar, înainte de orice, *Jurnalul de lucru* e semnificativ pentru interesul constant purtat teatrului, văzut ca o vocaţie şi o abnegaţie împinsă până la punctul care nu mai poate fi atins decât de cele mai severe personalităţi.

Elementele permiţând reconstituirea unei biografii artistice dezvăluie mereu un scriitor convins că evenimentele determină oamenii, că există o plasticitate socială a psihologiei, un scriitor interzicându-şi gesticulaţiile profetice şi elanurile lirice.

Brecht asociază actele de cultură cu actele epocii, le cercetează în evoluţia şi în dialectica lor şi, dincolo de tensiunile şi întunecimile perioadei, arată cum şi de ce imaginea lumii se extinde şi se desăvârşeşte în conştiinţele care adoptă punctul de vedere al totalităţii. Pentru Brecht istoria constituie obiectul cel mai pasionant al cunoaşterii (cunoaşterea fiind o avere ameninţată şi refăcută, dar mereu sporită şi transmisă pe toate cărările de generaţii întregi de biruiţi şi biruitori), iar ideile şi valorile teatrului capătă relief numai în proiecţia lor istorică şi doar dacă înţeleg realul ca o devenire conflictuală, şi arta hărăzită nu să suprime contradicţia, ci s-o chestioneze.

Străbate din *Jurnalul de lucru* al lui Brecht elogiul dăruirii creatoare, al scrierii şi acţiunii scenice care-i altceva decât mimetism, al luptei inteligenţei şi sensibilităţii cu ceilalţi şi cu ele însele pentru a se converti într-una dintre formele cele mai intense de expresie şi de înţelegere a vieţii.

MARŢI

Un mare scriitor poate fi revendicat de orice curent artistic. E privilegiul şi riscul tuturor operelor cu o viziune integrală a umanităţii. Nu m-ar mira să aflu că un oarecare regizor îl asimilează pe Caragiale „teatrului cruzimii“.

Argumente? Farsa macabră din *1 Aprilie* sfârşeşte printr-un oribil omor („păr amestecat cu sânge“); în *O făclie de Paşte* e o adevărată scenă de *grand guignol* (mâna captivă prăjită la flacăra lumânării); Ion se spintecă cu cuţitul, nenea Anghelache se spânzură, eroul din *Două loturi* îşi pierde minţile; Miţa Baston ar fi desfigurat cu vitriol pe Nae (şi – din eroare – pe Catindat), dacă farmacistul prevăzător nu i-ar fi substituit otrava; Spiridon e gazda bătăilor, după Rică se trag focuri de armă, Caţavencu e maltratat la „hârdăul lui Petrache“, amicii îşi trag palme răsunătoare, Crăcănel e bătut măr de Pampon, întrunirile electorale se termină cu ciomege învârtite şi capete sparte etc.

Un adept al lui Artaud poate mânca o pâine bună aici, cum se spune în jargonul nostru.

MIERCURI

Am reţinut câteva dintre scrisorile cele mai semnificative ale spectatorilor. Pentru obiecţiile, pentru adeziunile, pentru aşteptările lor. Aş putea invoca în apărarea Naţionalului dificultăţile cărora avem a le face faţă. Bunăoară, interpreţii noştri sunt invitaţi, mai mult şi mai intens decât cei ai altor teatre, în studiourile caselor de filme, ale radioului, ale televiziunii. Nici direcţia, nici actorii nu pot rezista acestor stăruinţe şi ispite. Mai ales că televiziunea şi cinematografia sunt forme de expresie artistică şi de comunicare care impun şi menţin astăzi un talent în conştiinţa celui mai larg public. Iar activitatea masivă a actorilor în studiouri e sursa unor grave perturbări în pregătirea premierelor şi programarea spectacolelor.

Aş putea să motivez absenţa din repertoriu nostru a unor scriitori şi piese enumerând prezenţa multor altora; amintind de vorba lui Nenea Iancu: „Cu de toate nu se poate.“ Şi dovedind că a juca scrierile aproape tuturor dramaturgilor contemporani în spectacolele înfăptuite cu atâta credinţă de devoţiune creatoare, încât multe din ele ţin afişul stagiunii de-a rândul, că valoarea într-o reprezentaţie de uriaşă montare, absolut fără precedent, a unei capodopere româneşti (*Danton*) niciodată reprezentată timp de cincizeci de ani sau realizarea unei seducătoare versiuni scenice cu piese din literatura universală (*Căsătoria, Îmblânzirea scorpiei, Cui i-e frică de Virginia Woolf?*) sunt fapte de cultură ce cântăresc în bilanţul unui teatru.

Dar nu vreau să explic, să justific, să apăr. Am cedat insistenţelor agresive ale unor dramaturgi, comodităţilor de gândire ale unor regizori, am tolerat răsfăţul unor actori. Pe prea mulţi i-am înţeles, chiar dacă nu i-am aprobat. Neavând prin fire nimic dintr-un vătaf artistic şi crezând excesiv în simţul datoriei faţă de sine al fiecărui om de teatru, m-am ferit de măsurile extreme. Câteodată însă omenia are consecinţe păgubitoare asupra creaţiei. Unde valoarea e cea care exprimă exact coeficientul de generozitate. Aşa se face că atât calitatea unor texte şi spectacole, cât şi ritmul de producţie nu-s pe măsura

resurselor Naţionalului. Şi, ceea ce în ochii mei e şi mai grav, şi-a făcut din nou loc un aer solemn, marţial, în care se împiedică uneori elanul, spontaneitatea, invenţia.

În timp ce scriu aceste rânduri, o voce prudentă îmi şopteşte: „N-are rost să-ţi asumi toate păcatele, încurajezi inamiciţiile, dai apă la moară releicredinţe; sunt teatre care n-au realizat nici pe departe ce-a realizat Naţionalul pentru dramaturgia românească; reprezentaţiile lor cu titluri din literatura universală sunt îmbrăţişate şi susţinute de cronicari chiar dacă sunt mai mediocre decât ale Naţionalului; nu faci decât să dai o mână de ajutor unora, învăţaţi să mănuiască ierarhiile.“ Iar o altă voce îmi spune: „Uneori spiritul critic e tot o formă de orgoliu; te învinovăţeşti singur ca să arăţi că, de fapt, tu eşti cel ce vede mai bine şi mai departe decât toţi ceilalţi; verdictele tale sunt un refuz de principiu în faţa unei posibile severităţi pe care o devansează şi o interzic.“

Nu vreau să ascult aceste glasuri. Arta e un fenomen de conştiinţă, iar actul creator – un instrument de ordin, de claritate. Tocmai prin întrebările pe care le ridică şi care clatină deprinderile bine înţepenite. E destul de greu să revezi o suită de stagiuni şi de realizări trăite cu fervoare şi dăruire, smulgându-te din bucuriile legitime şi desprinzându-le din plasa amintirilor, a succeselor, ca şi a rutinei. Dar îmi spun fără să bravez: oricât ar fi de riscantă sinceritatea, oricât de scump ai plăti-o, ea răscumpără jumătăţile de adevăruri. E singura cale de a conjura demonul autosatisfacţiei. Şi de a provoca un reviriment.

Nu mă interesează cum vor comenta unii teoreticieni şi practicieni ai scenei confesiunea mea. După o viaţă de-a lungul căreia i-am văzut când cerându-mi un articol, când veniţi pentru a-şi plasa o piesă ori o traducere, pentru a solicita un rol sau direcţia de scenă a unui spectacol, bătându-mi în uşă cu un năduf, cu o rugăminte, cu o intervenţie, fiind uneori gata să preschimbe o brutalitate de principiu cu o tranzacţie imediată, nu mai sunt chiar atât de impresionat de posibila lor reacţie.

Eu mă mărturisesc în primul rând publicului. Lui mă încredinţez. Mai ales că nădăjduiesc în sprijinul celor chemaţi să vegheze ca prima scenă a ţării să nu se transforme, prin abuz, într-o instituţie de prestat servicii culturale.

Ultima carte a lui Leonardo Sciascia e uluitoare. E vorba de o lume în care se complotează în umbră, se premeditează şi se duc la capăt cele mai crude acte, se asasinează, se organizează deliberat dezordinea de către teoreticienii cu mintea înceţoşată care confundă exasperarea cu acţiunea revoluţionară şi de către fiinţe ale căror orgoliu, ambiţie, sete de aventură, dorinţă de a schimba decorul vieţii sunt manipulate de puternicii zilei. Un amănunt: cartea nu e o utopie, nici o imagine a contemporaneităţii. Povesteşte un episod din istoria Siciliei. Totul pe temeiul documentelor, între limitele stricte ale adevărului. Dar cu ce artă! Şi cu ce ironie!

Visez destul de rar, dar atunci numai în tehnicolor. Noaptea trecută l-am visat pe Toma Caragiu. Visul avea coerenţă şi splendoare. Asistam la un spectacol somptuos, în genul revistelor americane de prin anii ’40, cu Toma în frac şi joben, mişcându-se cu agilitatea lui Gene Kelly între câteva zeci de *girls* superbe şi cântând mai bine decât Sinatra.

Dintre toţi actorii pe care i-am văzut pe lume – şi am văzut legiuni întregi – Toma Caragiu exercita asupra mea o magie, o vrajă unică.

Pe scenă, între două simţăminte şi idei, Toma Caragiu nu cunoştea repausul. O permanentă tensiune a spiritului care punea într-o lumină violentă, paroxistică, situaţia trăită, pasiunile, hotărârile. Direct sau indirect, întreaga lui fiinţă era prezentă într-un fel de suprasolicitare a excesivului. În gândurile sau sentimentele nerostite, ca şi în vorbele şi gesturile clare, bine auzite şi perfect vizibile se află totdeauna un plus de semnificaţie, ca o cheie a lor, cu adevăratul lor înţeles. Până şi tăcerea constituia în jocul lui „plinul“ expresiv al sensului. Nu era în acea clipă necesar să vorbească. Cuvintele n-ar fi fost decât ilustrarea a ceea ce actorul spusese şi, în consecinţă, inerte, supărătoare.

De altfel, raporturile dintre arta lui Toma Caragiu şi limbaj te fascinau. Nu mă refer atât sau numai la încărcătura intelectuală şi emoţională din care izbucneau. Ci şi la nenumărate altele. Bunăoară la chipul cum arată că uneori relaţiile noastre cu un anume cuvânt nu sunt clare sau sunt consecinţa unei stereotipii a spiritului. Am în vedere în primul rând măiestria cu care răsucea o propoziţie studiindu-i faţa şi adâncul, raporturile exacte între înţeles şi subînţeles.

Pentru Toma Caragiu teatrul a însemnat un act eliberând forţele teribile care se află în noi şi lăsându-le să se dezlănţuie pentru a dezintegra convenţionalul şi pentru a ne asuma aşa cum suntem. Şi buni, şi răi. Adică oameni.

Toma Caragiu a dovedit că a interpreta un personaj înseamnă a emite o ipoteză asupra destinului nostru şi că rolurile sunt atâtea înfăţişări, câte feluri de a te servi de ele există, iar teatrul reprezintă un efort viu de a îmbrăţişa dinlăuntru condiţia umană în totalitatea ei, cunoaşterea prin acţiunea ofensivă în cadrul universului ostil şi prietenos, ademenitor şi incompatibil, derizoriu şi înălţător.

A obţinut înţelegerea cea mai profundă de sine încercându-şi fiinţa în toate modurile, devenind propriul său torţionar şi făcând acordul cu posibilităţile sale optime de rezistenţă şi afirmare care erau neînchipuit de mari. Irezistibile. Nimeni nu va mai realiza vreodată ca Toma Caragiu pantomima cuvântului, iluzia care relevă adevărul, explozia de umor feroce. Şi nu-l va egala în arta de a

exprima setea devorantă de a trăi, de a râde, de a se bucura, de a captiva, de a fi.

DUMINICĂ

Dante numea pleoapele „buzele ochilor“. Şi, în adevăr, clipirile şoptesc apeluri, adresează avertismente, ferecă sentinţe, se vaietă, traversează muchia de cuţit a echivocului ori devin umbra tutelară a nostalgiei. Sunt semnale optice pe care spectatorul le receptează. Există un alfabet scenic al pleoapelor cu verbele, interjecţiile şi adjectivele lui. El se învaţă greu şi e riscant, ca multe alte instruiri de sine. Dar are sorţi să se constituie într-o oglindă a semnificaţiilor. Fiindcă e foarte important să destăinui traiectul unui sentiment, dezvăluind raporturile complicate dintre privire şi cuvânt: uneori de aprobare, alteori de dezminţire, totdeauna simptomatice pentru concomitenţele unei stări. În modul în care articulezi din pleoape, filtrezi debitul luminii, îl intensifici sau îi interzici vibraţiile, diferenţiezi şi nuanţezi. Un actor divulgă misterele personajului şi le reface neconsumate între o coborâre şi o ridicare de pleoape.

Un țigănuș de vreo zece ani se apro-
pie de mine în târg la Bolintin:
"Nu ești dumneata artistul ăla
care a jucat în filmele alea?"